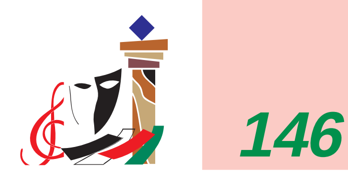




146

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

الوعي والفن

تأليف: غيورغي غاتشف

ترجمة: د. نوفل نيوف

مراجعة: د. سعد مصلوح



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

146

الوعي والفن

دراسات في تاريخ الصورة الفنية

تأليف: غيورغي غاتشف

ترجمة: د. نوفل نيوف

تأليف: د. سعد مصلوح



المحتوى

المحتوى

المحتوى

المحتوى

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

تقديم

بقلم: د. سعد مصلوح

كيف ظهر الفن في حياة البشر؟ وكيف استطاع الوعي البشري أن يبتكر الصورة الفنية ويشكلها من خلال علاقته المعقدة بالطبيعة؟ وما الذي طرأ على رحلة الوعي البشري-في هذا المقام-من أطوار؛ منذ كان الإنسان مجرد كائن بيولوجي يشكل وجوده جزءا من الطبيعة لا يمتاز منها ولا يتناقض معها، إلى أن خطا خطواته الأولى على طريق الانفصال عن الطبيعة، والسيطرة عليها، وتكوين الجماعة التي أصبحت تشكل بدورها عين الإنسان، وتشارك في صياغة رؤيته للعالم؟ وكيف ازدادت هذه الرؤية إيغالا في التعقيد بما اعتور حياة الإنسان على الأرض من تغيرات اجتماعية وتاريخية وفكرية، وبما حقق من إنجازات علمية وتقنية كان لها جميعا أبلغ الأثر في تكييف التحولات المستمرة للعلاقة الجدلية بين الوعي والواقع؟ ومن ثم في تشكيل الصورة الفنية عامة، وفي الفن القولي خاصة؟

في هذه الآفاق المعرفية التي تمتد أمام النظر العقلي بلا نهاية تبرز تلك الأسئلة وما يتولد منها، وتقف علامات بارزة على مشكلات وقضايا ذات حظ عظيم من الدقة والطرافة والأهمية. وهي قضايا تتداعى آثارها في شتى المجالات المعرفية ذات الصلة بدراسة كينونة الإنسان، وتتوزعها علوم

كثيرة متجاذبة الاختصاص؛ نذكر من بينها الفلسفة، وعلم الجمال، وعلم الأساطير، وعلم الثقافات، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وتاريخ الفن، وعلوم الأدب.

ويتضمن هذا الكتاب الذي نقدمه للقارئ العربي رؤية تحليلية راصدة لهذه القضايا، تقوم فيها الأسئلة التي أسلفناها بدور المعالم والمحددات للبنية الموضوعية والمنهجية في هذا العمل. ويصحب الكتاب قارئه في رحلة الوعي البشري مع الصورة الفنية من خلال تشخيص العلاقة المعقدة بين أطراف الثلاثية الشهيرة: «المادة-الفكرة-الفعل». ويبدأ الرحلة من بدايات تشكل الوعي البشري وتميزه، إلى أن تحقق له الانتقال من طور العمل بالكلمة، إلى الصورة الفنية الشعرية؛ ومن ثم يواصل رصده لتطور الوعي الفني في الأدب منذ عصر الإغريق والرومان، إلى أن يقف بنا على مشارف أدب القرن العشرين، من خلال معالجته لواقعية القرن التاسع عشر. وهو في أثناء ذلك يعالج بالرصد والتحليل تحولات الصورة الفنية القولية في الأدب الأوروبي، وأدب المسيحية، وأدب القرون الوسطى، وعصر النهضة، والمذهب الكلاسيكي، وعصر التنوير، والرومانسية.

على أن الكتاب يقيم رؤيته في دراسة هذه القضايا على عدد من المصادرات الفلسفية الأساسية؛ فصاحبه يؤمن بأسبقية المادة على الفكر في الوجود، وبأن العلاقة الجدلية بين تطور وسائل الإنتاج والعمل الجماعي هي المفجر للطاقة الفنية الإبداعية عند الإنسان، والمحرك الفاعل في توجيه كافة مظاهر النشاط الفني عنده؛ ومن ثم في تشكيل الصورة الفنية وتحولاتها. والفن-عند المؤلف-هو أحد تجليات البنية الظاهرة. وهو ينخرط في علاقات معقدة مع سائر تجلياتها الأخرى؛ كالنظم السياسية والاجتماعية، والعقائد الدينية، والمذاهب الفلسفية والجمالية؛ كما أن هذه المنظوقة من العلاقات المعقدة بما لها من طبيعة حركية تنفعل في حركتها وتطورها بما يطرأ على البنية الباطنة من تغيرات. وقد تجلى أثر ذلك كله في تشخيص الكتاب لخصائص الصورة الفنية، وفي تعليله لتطورها على اختلاف مراحل التاريخ ومذاهب الفن. ولا نشك في أن تلك المصادرات الفلسفية ليست موضع تسليم لدى الكافة، وأن الباحثين يختلفون-صدد هذه القضايا المشكلة-اختلافا مبينا في الأسس الفلسفية، والمنطلقات

المنهجية؟ ومن ثم في الإجراءات البحثية والنتائج المستنبطة. بيد أن القيمة الحقيقية لهذا الكتاب ومذاقه الخاص إنما يتمثلان في مقاربته المتميزة لهذه الدائرة الواسعة من مشكلات الصورة الفنية على نحو يحفز الموافقين والمخالفين إلى التأمل، وفي اتساع مجال الرؤية، ووفرة المصادر والمراجع، ورهافة الأدوات التحليلية، وذكاء الملاحظة.

لذلك كله كان هذا الكتاب-بما لموضوعه من أهمية وطرافة؟ وبما لمنطقه العلمي من وضوح واتساق، وبما يثيره من قضايا الخلاف العلمي الخصب- جديرا بأن يحتل مكانة في منظومة الإصدارات الرصينة التي تتيحها هذه السلسلة الجادة للمثقف العربي. ولعله واجد فيها واحدا من الأعمال القليلة والمتميزة في مجال لا نزال نحتاج فيه إلى الكثير.

١ نشوء الصورة الفنية

تمهيد

وحدة المنطقي والتاريخي هي أحد مبادئ المنهج العلمي، وبمقتضى هذا المبدأ يتطابق التاريخ الحقيقي للظاهرة مع نظريتها. وبناء على ذلك نقوم هنا بمحاولة هي أشبه بنظرية تاريخية للصورة، أو بتاريخ نظري لها.

ونعني بكلمة «الصورة» ذلك الكل الفني المكتمل، سواء في ذلك أن تكون استعارة أو ملحمة كـ«الحرب والسلام»، مثلاً. فالعلاقة بين مختلف جوانب الصورة؛ أي بين الحسّي والعقلي؛ بين المعرفي والإبداعي، إنما تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر، كما أنها ترتبط بهذا النمط أوثق ارتباط.

لقد تشكلت مقدمات الصورة قبل ظهور الصورة الفنية، أي بمعناها الاصطلاحي، بزمن طويل. تماماً مثل ما ولدت اللحظة الجمالية في عمل الإنسان قبل الفن. فعندما يظهر الفن والأدب نجدهما يتوهجان بنور الإبداع الحقيقي، إذ ليس من باب المصادفة أن معالم ثقافة ما قبل التاريخ، كلها تقريباً، تلاقي فهما لدى الإنسان المعاصر، ومن الوجهة الجمالية في المقام الأول. إن العلم، أي الفكر

المنطقي، لا يستطيع أن يستوعب «التخيلات الخارقة»، واختلاقات الإنسان القديم «اللامعقولة» وخرافاته، في حين يفتح الفن صدره لاستيعاب الأساطير والخرافات والافتراضات الساذجة حول الكون، كالقول، مثلا، بولادة العالم من بيضة، أو نشوء المجرة (درب التبانة) من الحليب الذي قذفته حلمتا إلهة من آلهة العالم القديم.. وإذا، فليس عبثاً أن تحتفظ الإنسانية اليوم بثياب الإنسان القديم وأدواته في متاحف فنية. فوقائع حياتنا وتعاملنا اليوم تنطوي على حقيقة علمية-نظرية عميقة-تشهد أن مظاهر عمل الإنسان ووعيه منذ بداياتها الأولى ذات علاقة مباشرة بالمشكلة الجمالية. حقاً، إن أولى لحظات العمل والوعي هي، في الوقت نفسه، استيعاب وإدراك جمالي للعالم. وبهذا المعنى تكون الصورة عريقة في القدم أيضاً، شأنها شأن العمل والوعي.

وتقوم الصورة على أساس وجود صلة وتشابه *. لكن، ما الأشياء التي نصل بينها ونقيم بينها تشابهاً؟ إن اللون الأحمر لنجمة أو لكوكب كان يذكر الإنسان القديم بالدم، وينبئه بفتن وحروب في المجتمع البشري، كذلك شبّه شعراء الشرق شفتي الحبيبة بالمرجان؛ وكل ذلك كيانات تصويرية مصغرة تكوّنها صلة تربط بين الطبيعة والمجتمع والعكس صحيح.

بيد أن هذه الصلة ليست، على الإطلاق، حكراً على الفن والصورة؛ إذ إن التناقض بين المجتمع والطبيعة يكمن في أساس مجمل التاريخ البشري، بينما يظهر العمل والإنتاج بوصفهما وسيطاً أو تبادلاً للمواد فيما بينهما. وكل ما ينتجه العمل والوعي هو صورة لهذه الصلة؟ فالحجر الذي كان الإنسان القديم يقذف به الوحش لم يعد إحدى ظواهر الطبيعة. لقد جهد الإنسان، عبر مادة الطبيعة وبواسطتها، فعل فكرته وإرادته، أي مخططه الذي ارتسم قبل ذلك في وعيه. ولم يعد جوهر ذلك الحجر المقذوف كامناً في خواصّه الطبيعية (الثقل، الحجم، الشكل)، بل في وظيفته الاجتماعية، في قيمته كوسيلة للقذف، أي كتجسيد لذلك المخطط. وبالأحرى فإن خواصّه الطبيعية الموضوعية لا تظهر للوعي إلاّ في ذلك الوقت، وفي الكيفية الضرورية بالنسبة للفعل الاجتماعي-الإنساني فحسب.

بهذا المعنى تكون بنية المجتمع في كل لحظة مفتاحاً لمنهج فهم الطبيعة وكل ثمرة من ثمار النشاط الإنساني، ومن بينها بنية الصورة.

إن الصلة الفنية بين الأشياء والأفكار تتميّز بطابعها المباشر. فهي مقارنة وتشبيه وتداع، أي هي تقريب حر لا يتطلب براهين. وهي، بهذا المعنى، تقريب أكيد «بديهي» يتحقق فوراً بين موضوعين أو ظاهرتين في المجتمع أو الطبيعة.

لكن هذه المقارنة تكون مألوفة بقدر ما يصعب الفصل بين الطبيعة والمجتمع. أما حين تقوم إبداعات العقول والأيادي البشرية فاصلاً بين الطبيعة والمجتمع، بكل مالها من ثراء وتعقيد لا يقف عند حد، فحينئذ تتطلب المقارنة توتراً وجهوداً خارقة، أي أنها تتطلب عبقرية وخيالا.

لم يكن لدي البشرية في عهودها الغابرة، وفي أوليات خروجها من الحالة الطبيعية شبه الحيوانية ما هو أيسر وأكثر عفوية من التشبيه والمقارنة المباشرة. ففي أشياء الطبيعة وظواهرها كان الإنسان يومذاك يرى النفس والإرادة، مثل ما كان يرى في أفعاله تجسيداً لتدخل قوى الطبيعة. أما بالنسبة للإنسان المعاصر الذي لا يتعرف على الناس والطعام والطبيعة بشكل مباشر، بل عبر سلسلة لا نهائية معقدة من الحلقات الوسيطة، بدءا من الإسفلت (القار) الذي يفصله عن «رطوبة الأرض الأم»، ومروراً بالنقود التي يحتاجها للحصول على الغذاء وللرحلة والتقلب في أحضان الطبيعة، وحتى الرغبة ذات الصبغة الجمالية في التواصل التأملي مع الطبيعة.. الخ. بالنسبة لهذا الإنسان المعاصر ليس ثمة ما هو أكثر اعتيادية من ترتيب الأحكام العقلية وتنسيقها بطريقة القياس المنطقي.

لم يكن ثمة بالنسبة للإنسان القديم ما هو مألوف أكثر من (تصديق) هذا الخبر أو ذاك مباشرة (هنا نلمس أساس تدين الوعي القديم)، دون شروط سابقة، كالحجة والبرهان.. الخ، ولم يكن ثمة شيء أكثر غموضاً وصعوبة من اتّساق الفكر والأدلّة التي لم تتكون إلا في مرحلة متأخرة تبعاً لتطور العمل والإنتاج، أي الوسيط الذي يجد الناس فيه نقطة استناد موضوعية للتفكير في كلا الاتجاهين، أي بالنسبة للنظرة العلمية إلى الطبيعة وبالنسبة لوعي الذات ولفهم المجتمع.

بذلك يكون الشكل التصوري المجازي للوعي أقدم من الشكل المنطقي. ولئن كانت الصورة اليوم مجبرة دائما على تسويغ نفسها أمام الفكر المنطقي فإن هذا الفكر المنطقي كان، حتى زمن أنكساغور وسقراط، مجبراً على

تسويغ نفسه أمام الوعي الديني-الميثولوجي لدى الخلية الاجتماعية، كدولة المدينة الإغريقية (Polis)

لذا كان أقدم تاريخ للوعي هو تاريخ الفكر المجازي (الفني) الذي ينطوي على ما للصورة من أسرار كثيرة طمستها، مع الزمن، تراكمات بالغة التعقيد.

هانحن أولاء عند بداية انفصال البشر عن الطبيعة. قبل ذلك كان التطابق بين هذين الطرفين قائما، حيث لم يكن ثمة بينهما تناقض، ولا حركة، ولا تبادل بعد. يومها كان الإنسان مجرد كائن بيولوجي، وحتى انعكاس الشجرة على شبكية عينه لم يكن انعكاساً للطبيعة في شيء آخر، ولم يكن إضافة إلى وجود الطبيعة. وقد اختلف الأمر حين صار المجتمع هو الذي يشكل عين الإنسان، عندما توهج فيه ما أسفرت عنه المتطلبات الاجتماعية، من حب استطلاع وطموح ومصلحة وإرادة، فأصبح انعكاس الشجرة يعني تصورا لها، أصبح ثمة كيان متحرك يتوجّه أبداً إلى الطبيعة تارة، وإلى متطلبات العمل الإنساني تارة أخرى، ويتحدد بهذه المتطلبات.

لم يتعوّد الإنسان القديم على حفظ شيء في ذاكرته (الذاكرة-لا كخبرة متراكمة من الاستجابات والانعكاسات، أي ليست ذاكرة الجسد، بل ذاكرة العقل والقلب، أعني الذاكرة بوصفها ظاهرة اجتماعية-تاريخية)، أي أن الإنسان القديم لم يتعود على الاحتفاظ بشيء في ذاكرته بتخطيط مقصود، بل كان يتصرف تبعاً لباعث مباشر، لنزوع عفوي، وفي لحظة تماسّه مع الشيء تظهر صورة الشيء نفسه، وصورة الفعل كجسد للفكرة؟ أي كتصور للشيء.

غير أن حالة الإنسان هذه ومستوى تطوره ذاك، حيث يطالعنا تركيب متداخل (مادة-فكرة-فعل)، هما على درجة قصوى من الأهمية، بالنسبة لظهور الفن والصورة الفنية؟ إذ إن الإنسان في هذه الحالة، وفي هذه اللحظة يجد نفسه في مجال الحرية. إنه يسمو على الطبيعة بكونه يتصرف حيالها حسب فكرة وتخطيط (على أن الفكرة والتخطيط يصقلان فيه المهارات الاجتماعية، وهما بالذات يعتقانه من سلطة الطبيعة). ومن جهة أخرى، ليس الإنسان مقيداً بهذه الفكرة وهذا المخطط سلفا كنية أولية وكهدف، فهما لا يظهران إلا من خلال التفاعل مع الطبيعة، ثم يختفيان بعدئذ.. ثم إن الفكرة هنا ليست بلا مادة، بل هي في جسدها المادي تتحقق

فوراً خلال الفعل. أما المادة والفكرة، بحد ذاتها، فليستا من الجمادات، بل هما عملية، أي فعل.

ولكن الأثر الأدبي لا يوجد كفكرة فنية وحسب، بل كتجسيد لها في آن معاً، أي كأثر أو كشيء. أما الأثر (تمثال، رواية...) فلا يوجد كمادة جامدة، بل كواقع وكفعل، أي هو عملية خلق (يقوم بها المؤلف)، وإعادة خلق في لحظة الإدراك (من قبل المشاهد أو القارئ). لذا فالنقاش عقيم حول سؤال: ما الفن؟ أهو تفكير فني، معرفة، انعكاس، أم هو نشاط وإنتاج؟ إن جوهر المسألة كلها يكمن في أن الفن يحوي في ذاته كلا هذين الشكلين من أشكال الوجود الإنساني في وقت واحد. ولكن من البديهي أن الفن، في مختلف مراحل تطوره، وفي شتى أنواعه وأجناسه، يعطي المقام الأول لجانبه التربوي-التغييري تارة، ولجانبه المعرفي-الانعكاسي تارة أخرى.

فإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الصورة الفنية هي تركيب دائماً، أي فكرة-مادة-فعل، أمكننا أن نتتبّع صيرورة هذه اللحظات (الجوانب) منفردة:

1- ظهور الصورة بوصفها شكلا وبنية وعي.

2- ظهور الشكل المادي للصورة الشعرية، أي من الفعل إلى الكلمة.

2 الصورة الفنية

علاقات الناس في المجتمع وبنية الصورة

ما يهمنا هنا، بالتالي، هو ظهور وتطور الآلية الداخلية للصورة، أي: ماذا يدخل في عملية الانعكاس المتبادل، وكيف؟ أما التساؤل حول الكيفية التي تحدد بها بنية المجتمع موضوع السؤالين السابقين عن: ماذا؟ وكيف؟ فنجد له إجابة رائعة (فيما يخص العصر القديم) في أعمال البروفيسور لوسيف حول الميثولوجيا القديمة (antique).

يقول لوسيف: «إن الإنسان الذي عاش في ظروف المجتمع البدائي لم يكن يفهم إلاّ علاقات القربى البدائية والأكثر صلة به. وتبعاً لهذا الواقع، كما كان يفهمه، كان يطلق أحكامه على الطبيعة والمجتمع وكل شيء في العالم. كان التفسير بواسطة علاقات القربى(*) أكثر تفسيرات الطبيعة إقناعا له. فالسماء والهواء والأرض والبحر والعالم السفلي، أي الطبيعة برمّتها، كل ذلك لم يكن يبدو

---

*هذه المرحلة موجودة في التطور الفردي، فالطفل في مراحله الأولى يحاول أن يتمثل العلاقات بين ما يحيط به من أشياء بواسطة أقرب تسلسل لتلك العلاقات، فتصبح الأشياء فيما بينها أباً وأماً وبنتاً.. الخ.

(1)لوسيف. الميثولوجيا القديمة في تطورها التاريخي. موسكو 1957، ص 7.

له أكثر من مشاعة قبلية ضخمة واحدة، تسكنها كائنات بشرية تربطها علاقات قرب متعددة، ومنها انحدر تجمّع بدائي كان أول تشكيلة اجتماعية-اقتصادية في التاريخ. وليس هذا إلا ميثولوجيا ولدت وازدهرت على وجه التحديد في المراحل المبكرة من المجتمع البدائي المشاعي.

والواقع أن الوعي القديم كان يقوم بإسقاط ضمني للعلاقات الاجتماعية على الطبيعة بإسقاط الـ «أنا» الاجتماعية على العالم، أي على «اللا أنا».

3 مرحلة عبادة الفتش

(Fetishism) (*)

لكن، لكي تتم عملية الانعكاس المتبادل، كان لابد من استقلالية كل من الجانبين: الإنسان والطبيعة. ففي مراحل المجتمع البشري الأولى نصطدم باللحمة البيولوجية الاجتماعية.

إن أول درجة في سلّم انفصال الإنسان عن عالم الحيوان هو نمط الحياة الذي عرف فيه الإنسان جمع الثمار والصيد. كان الإنسان، شأن الحيوان، لا ينتج شيئًا بعد، بل يكتفي باستعمال ما يقع عليه جاهزاً من ثمار الطبيعة. إلا أنه راح يدّخر المؤونة، أي لم يعد يتصرف مباشرة بدافع الجوع المُلح الآن... الخ، بل شرع يتحرر من سلطان اللحظة الراهنة. وبدلاً من ردود الفعل الغريزية-الآلية ابتدأ نشاط وعيه. وقد اقتصر هذا النشاط في البداية على مجال الإدراكات الحسيّة، أي على التعامل مع المظهر الخارجي للأشياء، دون أن يخطر بباله إمكان عدم انسجام هذا المظهر مع جوهرها الداخلي. إن الملاحظة البسيطة للمواد المفردة (الخاص، الجزء من الظاهرة) في العالم الفيزيائي هي أولى خطوات الوعي البشري الآخذ بالاستيقاظ والذي انطلق،

دون توقف، يحدّد هذه الصنوبرة وهذا النبع، وهذا الحجر وهذا الرعد.. الخ. غير أن هذا لا يعني إطلاقا إدراك الأشياء على ما هي عليه.

إن الإنسان البدائي القديم حين كان يعير انتباهه حجراً أو صنوبرة أو ماء، لم يكن يرى أبداً الصفات الموضوعية لهذه الأشياء، وإنما يرى تأثيرها النافع أو الضار بالنسبة له هو، عندما يلامسها.[*1]

وهكذا فإن الأشياء يصبح لها، لا بذاتها ولكن بوصفها قوى، إمكانات خفية تستطيع أن تؤثر فيها على الإنسان. لذلك لا تكتسب الأشياء تحديداتها الخاصة، وتتحول إلى «فتشات»، أي تصبح الأشياء حوامل لقوى سرية. يقول لوسيف: «ثمة في لندن شجرة بلوط مشهورة جداً. وهي منذورة للإله زيوس وتعتبر من أقدم وأبرز المنبئات (oracle). كان المؤمنون يتلقون النبوءات من حفيف أوراق هذه الشجرة، أو من خرير الماء المنساب بقربها، أو من هديل الحمام بين أوراقها. ويمكن التأكيد بكامل الثقة أن هذه الشجرة لم تكن في البداية شجرة الإله زيوس، بل زيوس نفسه في صورة شجرة بلوط».[2*].

بذلك يكون جوهر هذه البلوطة كامناً في أنها هي زيوس، أي الإله، في حين أن الإله يظهر بوصفه تجسيداً لمجمل قوة الجماعة الاجتماعية المعنية. وهذه القوة ليست على الإطلاق صفة هذا الشيء، بل هي الموقف الاجتماعي-البشري منه. وبما أن القوى هي جواهر هذه الأشياء فإن أشياء الطبيعة، بالتالي، يجري وعيها من خلال نظرة المجتمع. ولكن علاقة الناس بالأشياء، في مراحل المجتمع الأولية، لها طابع استهلاكي محض، هو طابع امتصاص وتدمير. وبالتالي، فإن وجود الجزء (أي الخاص) يناقضه حالاً الجوهر الكلي له-في اللاوجود (في العدم)، وفي هذا تتجلى حقيقة عظمى، هي حقيقة الموقف الاجتماعي من الطبيعة: إنه نفي جوهرها المستقل.

وهكذا يكون الفتش هو الجزء (أي الخاص) الذي يحمل ويجدد قوّة الحياة والموت عموماً، أي هو الخاص الذي يشير مباشرة إلى مغزى عام؛ إلى كلّي يقف خلفه. لكن في هذا بالذات تكمن العلاقة النموذجية، بالنسبة لهذه الصورة، بين الجزء والكل، العلاقة التي تفضي فيما بعد إلى الترميز (allegory) والأنواع الأخرى للصورة. فالفتش، إذاً، صورة نموذجية، أي هو هذه الشجرة، أو هذا الحجر، وفي الوقت نفسه لا هو بهذه، ولا هو بذلك.

إن الفتش كيان متميز، يتكون من جسم مادي واحد (جزء-خاص)، ومن مغزى كلي يختفي وراءه، هو المضمون الروحي/ الاجتماعي. لذلك، فهو ليس مادة جامدة، بل فعل سحري، إنه يعيش بفضل عملية تقديسه والخضوع له.

إننا نرى في الفتش تناسبا محددا بين جانبيه: الطبيعي-الحسّي، والاجتماعي-الروحي. فالناس يأخذون مادة جاهزة، من صنع الطبيعة، وبالتالي فإن الجسم المادي للصورة هو، بحد ذاته، عرضي تماما. وهنا بيت القصيد. فهذا الجسم لا يعيش من تلقاء نفسه في الفتش، وإنما بفضل مضمون كلي يعطى له من خارجه، أي من الوعي الاجتماعي. ومع أن الشكل والمضمون مترابطان هنا، إلاّ أنّهما لا يتداخلان بعد، بل يظلاّن خارجّيين، لا يأبه أحدهما بالآخر.

والآن، ما الداعي إلى هذه العلاقة المجردة واللامبالية، في الفتش، بين الجزء والكل؟ أو بين الحسي والروحي، أو بين الشكل والمضمون؟ ليس من داع سوى بنية الجماعة الاجتماعية البدائية، التي هي الذات (subject) بالنسبة لكل فعل ووعي. وما دام توزيع العمل لا وجود له بعد فإن كل فرد يؤدي مجمل عمليات العمل البسيطة التي يتطلبها جمع نتاج الطبيعة الجاهز واستمرار النوع، حيث إن الناس يتفاعلون لا كالجسم، وإنما كركام ميكانيكي في تلك المرحلة.

إن علاقة مختلف الأفراد بالكل لم تكن يومئذ علاقة شخصيات مستقلة ذات مضمون متميز، بل كانت علاقة أفراد من نوع واحد، متشابهين تماماً، وفي كلهم عوض من كلهم وتجمعهم روابط الدم في كل واحد. لقد غدا الكل جوهراً لكل واحد من أولئك الأفراد، إلا أنه ليس للواحد بينهم أي مضمون خاص، بل شكل فارغ يتجلى ويتجسد فيه مضمون اجتماعي تجسداً مباشراً فورياً وكلياً. تلك هي اللحمة الاجتماعية العفوية بين أقرب الأقرباء. وإليكم الكيفية التي يصف بها عالم الميثولوجيا القديمة البروفيسور لوسيف هذه اللحمة:

«كان الفرد البدائي يعتقد، دون أن يعزل نفسه عن جماعته، أنه هو بالذات، وكل فرد بشكل عام، يستطيع أن يحمل أي صفات أو ميزات يتحلّى بها الأفراد الآخرون أو حتى الجماعة كلها».[3*]

هذه الاستعاضة، أو التماثلية بين الناس داخل الجماعة البدائية، ولّدت تشابههم أو تماثلهم في وعيهم أشياء العالم المحيط. من هنا نبعت تلك التشابيه والمقارنات الغريبة من وجهة نظر المنطق فيما بعد، وإعطاء الأشياء وظائف لا تنبثق من طبيعتها إطلاقاً. وبقدر ما جهد الفلاسفة والباحثون فيما بعد بغية إيجاد الأساس المجازي المعقول لهذه التصورات الفتشية، فإنهم لم يصلوا إلا إلى افتراضات تعسفية. يقول لوسيف:

«يتبين أن زيوس هو السماء، والأرض والهواء، والبحر، والعالم السفلي، والثور، والذئب، والخروف، والنسر، والإنسان، وأحياناً هو مجرد خنفساء، أو جسم هندسي ما. وأبوللو أيضا هو النور، والظلام، والحياة، والموت، والسماء، والأرض، والخروف، والذئب، والفأر، ومئات المواد والظواهر الأخرى كذلك. هنا يهيمن المبدأ القائل: «كل شيء هو كل شيء»، أو «كل شيء في كل شيء». [4*]

ويضيف لوسيف قائلا:

«إذا، فالإنسان لا يجد في أي شيء ما هو ثابت ومحدّد تحديداً صارماً. كل شيء بالنسبة لهذا الوعي يمكن أن يتحوّل إلى شيء آخر، وكل شيء يستطيع أن يستعير صفات أي شيء آخر وخصائصه. والخلاصة، فإن «التجسيد» الكلي الشامل هو المنهج المنطقي لهذا الفكر».[5] عنها التاريخ والحضارة، لكي يستظهر الناس ما بينهم من إخاء كلي، ووحدة قربى، ولجعلهم يتألمون ويفرحون لا من أجل القريب، بل من أجل البعيد، الغريب، الذي هو أنت أيضا. إن الفن يقدم للناس مرآة يستطيعون بواسطتها أن يروا أنفسهم في الآخرين، والآخرين في أنفسهم. وهكذا تتولى المقارنة إشباع الحماس الاجتماعي، «الباثوس الاجتماعي». في هذه النقطة يتجذر كل منطق الصورة «الغريب» الذي لا تستوعبه أشكال القياس المنطقي إطلاقاً. هنا يمكن أن يعبّر الجزء عن الكل المجاز (metonymy)، ويقفز الثانوي فجأة إلى المقام الأول، فيصبح أهم من الرئيس، أي يفضي إلى اختلال الشكل، وتشويه العلاقة «الواقعية» بين الأشياء.

وبفضل انعدام شكل الفرد، وغياب حدوده، ضمن الجماعة البدائية، تذهلنا إبداعات الوعي القديم بسيولة الخيال الحرة، وبتشكيلات عجيبة ومفرطة التشوّه، وكذلك بتداعيات بالغة «الجرأة»، بالجمع بين ما هو تافه

وما هو عظيم، أي بما لم يحلم به أكثر المبدعين تطرفاً وتمرداً في القرن العشرين. والحقيقة أن الإنسان القديم لم يكن بحاجة لأي جرأة أو جهود من أجل خلق تداعيات حرة.. وهاكم المفارقة: فالإنسان-شبه الحيوان، وإنسان العصر الحديث (من نمط فاوست، وأندري بولكونسكي)* بعالمه الداخلي ذي الثراء الذي لا نهاية له، كل منهما يحب بنفسه أنه كل شيء، وأنه عالم صغير (microcosm) معادل للعالم الأكبر (macrocosm). بيد أن هذا الإحساس إنما ينبع عند الإنسان القديم من الغموض والفقر في كلا العالمين.

وهكذا فإن التخيلات اللانهائية، والتصورات «المشوهة»، السخيفة «عن العالم بوصفه كائناً حياً، مترعاً بالتقلبات الغريبة، كانت على وجه التحديد هي الخطوة الأولى والعظمى على طريق إدراك العالم إدراكاً روحياً، ومعرفته في كنهه، أي في حقيقته. إنه لتقدم عظيم، بالقياس إلى السلوك الاستجابي-الآلي غريزي الصرف لدى الحيوان في بيئته. لقد بدأت مرحلة الفصل الفكري بين الأشياء.

إن الحكايات، والأساطير البديعة، والخرافات ستبقى آثاراً خالدة وفريدة تشهد على ذلك العصر، يوم كان الوعي البشري يشعر أنه في تداخل سيّال، وفي وحدة بهيجة مع الطبيعة، فوقتذاك، ببساطة ودون عناء أو عذاب أو انتكاسات، كان الوعي يخضع العالم لروحيته المستيقظة التي لم تستطع في البدايات أن تكون محدّدة ومحدودة، بل كانت كأنها تلعب، وتتمتع ببراءتها (بصرف النظر عن حقيقة الأشياء)، بسلطة على الأشياء غير مثقلة نفسها بردود الفعل حول مدى التوافق بين تصوراتها والأشياء الحقيقية.

أكرر أن في هذه الخطوة، مهما تكن ساذجة، جوهراً عظيماً ورفيعاً، حرم منه الوعي الأكثر عقلانية في تطوره اللاحق، مما جعل الوعي العقلاني عاجزاً، برغم كل المحاولات، عن أن يلغي هذا النشاط الحر للمخيلة أو يكون بديلاً منه. وبالتحديد، فإن حاجة الإنسان (في حياته، وليس عبر السيرورة التاريخية للبشرية) إلى فرض سلطته المباشرة، حالاً، على الطبيعة والعالم، استمرت تغذي نفسها بثمار الخيال الحر السيّال، أي بالحكايات والخرافات والمعجزات... الخ.

هذه الصلة السحرية بين إلى «أنا» والعالم، وهذا الامتزاج، وفرض الذات على العالم مباشرة، هو التعبير عن حلم الإنسان وعن هدفه العظيم

الذي يتحقق الآن، أو قد تحقق (وليس تدويخاً للشخصية بإحالتها إلى المستقبل).

إن الصورة التي تتجذر في هذه المرحلة تتصف بعدم تمييز المجتمع من الطبيعة، أي من الظواهر الاجتماعية والطبيعية. لذا فإن صورة الفتش لم تصبح بعد «جسراً» بين المجتمع والطبيعة، أو بين المجرّد والحسّي، أو بين العقلاني والعاطفي، لأن هذه المجالات والجوانب لم تتمايز بعد.

وهكذا، ففي الفتش وما يتصل به من خطوات الوعي الأولى، خصوصاً في التجدد، يتجلى أمامنا جوهر الصورة في طوره الأدق، تتجلى بنيتها الأكثر عمومية التي هي، بالتالي، عديمة المضمون. الآن نبدأ الصعود من هذا الأساس المجرد، الذي للهرم، نحو البنى الملموسة المتعاظمة: الغني والمضمون. وكما سبق أن أوضحنا، لدى تحليلنا الفتش، فإن نمط الصورة سيكون منبثقا كل مرة من نمط العلاقات بين الفرد والكل داخل الكيان الاجتماعي المعني. وعلى ذلك، فإننا سندرس تاريخ الصورة-بوصفها شكلاً- بالتوازي مع نمو المضمون الفني، لأن العلاقات بين المجتمع والفرد هي مشكلة ذات خصوصية بالنسبة للفن، فهي مشكلة الوجود الإنساني.

وسنعالج الآن الانتقال من جمع الثمار إلى الإنتاج، متجاوزين بذلك الدرجات الانتقالية، خصوصاً عبادة الفتش لا كمادة جاهزة الآن، بل كمادة مصنوعة (فمثلاً كانوا يعبدون أبوللو بوضع عمود يمثله)، أي حيث أصبح الترابط أكثر تحديداً بين الشكل والمضمون، وحيث أصبح الجانب الحسي من الصور هو الثانوي، أو الانعكاس).

الحواشي

(*) لعل في كلمة «عبادة الفتش» أو القشية شيئاً يقربها من كلمة الصنمية، لكن (الفتش) لا يكون بالضرورة شيئاً ملموساً يعبد، أو يصنع ويعبر عن قدسية ما .-المترجم.
(*1) إن نمط الوعي وقوالب الأشياء (نسختها)، ذلك النمط الذي يتكون في عصر الاستهلاك المبكر، يتّصف، بالتالي، بعدم اهتمامه إلا بالأشياء الفيزيائية، المادية، التي لا يمكن إدراكها إلا حسياً (بالبصر والسمع واللمس والتذوق والتوازن)، على أن التفوق لا يكون للمشاعر النظرية (كالبصر والسمع اللذين سيصبحان أساسيين بالنسبة للفن)، بل لمشاغر الاستهلاك العملي، كاللمس والشم والتذوق.
إن الطفل يريد تجريب كل شيء بواسطة يديه وأسنانه. فهولا يصدق أذنيه ولا عينيه، بل يديه وأسنانه فقط. وهكذا فالإدراكات السمعية والبصرية نفسها، التي اعتدنا أن نعتبرها الدنيا، بالقياس إلى التصورات الفكرية وغيرها، هي ظاهرة متأخرة نسبيا . والفنون الأولى مرتبطة بالخلق التجسيمي للمادة (اللمس)، أي العمارة والنحت والرقص (الإيقاع-التوازن)، لذلك يصبح «التجسيم» و«اللمس» و «البصر» فيما بعد مقولات جمالية شاملة.
(*2)لوسيف. الميثولوجيا القديمة، ص 41.
(*3)لوسيف. المصدر السابق، ص 13.
(*4)لوسيف، ص 13
(*5)لوسيف، ص 12- 13
*فاوست بطل مسرحية «فاوست» للكاتب الألماني غوته.
وأندري بولكونسكي بطل ملحمة ليو تولستوي «الحرب والسلام».-المترجم.
*هذه المرحلة من تاريخ الصورة كانت مثمرة جدا في آداب الصين والهند حتى القرن السابع عشر (راجع قصص بوسون-لين عن كهنة التجسد).

4 مرحلة حيوية الطبيعة

يعتبر الانتقال من مرحلة جمع الثمار الجاهزة في الطبيعة إلى مرحلة إنتاج أشياء جديدة منعطفاً عالمياً-تاريخياً عظيماً. حتى أن الانتقال، مثلاً، من المجتمع الإقطاعي إلى المجتمع البرجوازي يبدو شيئاً ضئيلاً بالقياس إليه، ذلك أن الإنسانية لم تبدأ إلا منذ تلك اللحظة لتصبح جديرة أن تسمى إنسانية، وأن تنتقل من الوجود في شبه القطيعة إلى الحياة في جماعة اجتماعية. إن الإنتاج وحده هو الذي يعتبر عملاً بالمعنى الدقيق، مع أن جمع الثمار، أو قتل حيوان «الماموث» كان يتطلب جهداً لا يقل عما يتطلبه صنع فأس مثلاً.

إن الانتقال إلى الإنتاج حافل بعواقب عظيمة بالنسبة للوعي البشري. الآن فقط يظهر الوعي بشكل حقيقي لأنه حتى هذا الحين-وفي مرحلة الوعي الفتشي-كان مندمجاً بأحاسيس سلبية، باستجابات غريزية، بردود فعل على منبهات آنية خارجية (مثل وحش خطير)، أو داخلية (كباعث الجوع).

فلا هي بنية التصور التي تأخذ في التكوّن عند هذه الدرجة؟

عندما أصبح في وسع الإنسان أن يصنع شيئاً-

وليكن أبسط أنواع الفؤوس-صار يعرف سلفاً لماذا، أي صار يعرف غاية (= فكرة) الشيء، ومن ثم ينتج الشيء نفسه وفقاً لتصور، أي وفقاً لتخطيط. فالشيء هنا يكتسب، بالتالي، وجوداً مزدوجاً: أي وجوداً فيزيائياً، وآخر يدركه العقل. ومع أن الإنسان لم يكن يصنع الشيء كله-فهو يعطي الشيء شكلاً فقط، بينما المادة (خشب، حجر) هي من الطبيعة-إلا أنه أصبح يمتلك جوهر الشيء. ويتجلّى هذا الجوهر في شكل الشيء، لأن الخشبة والحجر ليسا جوهر الفأس المصنوعة منهما، ولكن الجوهر هو الشكل الذي أعطي لهما مجتمعين. هذا الشكل هو تحقيق الهدف من الفأس، أي أنه هو جوهرها. يقول لوسيف:

«أصبح الإنسان يدرك المبدأ التقني-البنائي للشيء المعني، أو للظاهرة المعنية من ظواهر الطبيعة، وهو بذلك يفصل فكرة الشيء عن الشيء نفسه، ويستطيع استخدام مبدأ هذا الشيء، أو هذه الظاهرة، ليقوم، واعياً، بالخلق، وبالإنتاج من أجل استهلاكه الخاص».(*)

وهكذا، ما إن بدأ إنتاج الأشياء حتى بدأ أيضاً إنتاج الأفكار. إذا، فإن فعل خلق الشيء تسبقه كل مرة فكرة الشيء؛ أي مخططه (إذ لا يوجد في الطبيعة فأس جاهزة). وفي هذا تكمن الجذور التاريخية والغنوصيولوجية(*1) للمذهب المثالي. فلقد رأى الإنسان أن سلطته على الطبيعة واستقلاليته عنها تتحددان تماماً بهذه الطبقة من التصورات الروحية التي يضعها بمثابة وسيط بينه وبين العالم الخارجي. أما في الواقع فإن عالمه المثالي هذا هو العمل منعكساً في الوعي، وهو الممارسة المادية-الإنتاجية.

عند هذه الدرجة الأولى من الإنتاج الاجتماعي ظهرت حقيقة شاملة، راحت المادية الميتافيزيقية تتعثر في فهمها واستيعابها فيما بعد. فالوعي، أو نموذج الشيء، ليس مجرد ازدواجية لا حسيّة، ليس مجرد انعكاس للعالم المحيط، بل هو إنتاج روحي، إنه إبداع إضافة إلى الوجود.

حقا، إن الحيوان لا ينتج سوى نفسه. كذلك أيضاً كان الإنسان في كثير من الجوانب إبّان مرحلة الصيد وجمع الثمار. فالإنسان يبدأ حين ينتج، أي حين يضيف شيئا إلى الوجود. وإذا كانت وظيفة الإنسان قد اقتصرت حتى الآن على التدمير، أي على تحويل الأشياء إلى عدم، بينما لم تكن مظاهر عطاءاته (إنجاب الأولاد) أفعالاً اجتماعية متميزة، بل كانت أفعال الطبيعة

من خلاله، أي كان الإنسان سلبياً، أو عضواً لا واعياً في الطبيعة، مرتبطاً كلياً بهباتها، فإن الإنسان يغدو الآن صانعاً، إنه يغدو مبدع الطبيعة والعالم. ولئن كان عدم التمييز هو النشاط الرئيس للإنسان في الماضي، وكان عدم التمييز هو إغراق جمعت الأشياء في الرحم، فإن الإنسانية تنتقل، مع خلق أشياء جديدة، إلى التمييز بين ما يحيط بها من مواد جاهزة.

وبصنع شيء جديد تمّ لأول مرة اكتشاف مبدأ الصلة الفردية بين الشيء والتصور عنه. حقاً لقد كان ثمة في الصورة-الفتش جانبان أيضا: الشيء الواحد (الخاص) والإضافة إلى وجوده، أي المغزى، أو القوى المجردة فيه. لكن هذه الصلة كانت عرضية وكان الجوهر يلصق بالأشياء من الخارج. لذلك لم يكن هناك تحديد بعد، بل كانت الحدود بين الشيء وجوهره ممحوّة، ممّا أدى إلى ظهور تعدد المعاني، أي التجسد. الآن يبدأ الشيء وجوهره بالتفاعل فيما بينهما. وبدلاً من الصلة الخارجية بين المجرد والحلي، وبين الجزء والكل، وبين الشكل والمضمون في نمط الصورة الجديدة، تبدأ وحدتهما الداخلية في الترسخ. هذه الوحدة الداخلية موجودة، دون شك، في الأشياء المصنوعة من جديد: بيت، فأس، وثن، فتش.... الخ. وهنا يعاد خلق المادة الخارجية نفسها، خلق الشكل من خلال صلته بالجوهر. وهذا الأمر أعسر فهماً لدى تطبيقه على الأشياء الموجودة. إن التحديد لا يتجلى عندئذ في مادة فيزيائية (فهذه الصنوبرة، هذا الجبل، هذا النهر... الخ، تستمر موجودة بحد ذاتها دون أن تمس)، وإنما يتجلى في عالم الازدواجية: أي في التصور الروحي. وهذا الأخير لم يعد قوة معدومة الشكل، بل غدا تركيباً محدداً له صفات وخصائص مرتبطة بطبيعة الشيء الداخلية التي ينطبق عليها هذا التصور. (هذه الصفات نفسها هي الحصيلة المكثفة والمنتقاة، نتيجة التعامل الفعلي المتكرر مع الشيء في سيرورة الحياة والعمل.

هذا الطريق إلى تكوين مفاهيم عامة عن أشياء، بحيث تنفصل المفاهيم عن مفردات هذه الأشياء، هو الطريق إلى فهم الصنوبرة بشكل عام، والنهر بشكل عام... الخ. غير أن هذه المفاهيم، في المراحل الأولى، تعيش ككائنات متميزة: العفاريت، الأرواح، الجن. فلكل شجرة روحها الخاص (هذه الأرواح هي حوريات الغابة في النتيجة)، وللنار إلهها الخاص، الذي يتميز من إله السماء... الخ؟ يقول لينين:

«المثالية البدائية: العام (مفهوم، فكرة) هو كائن مفرد. وهذا العام يبدو متوحشاً، رهيباً (بالأحرى صبيانياً)، سخيفاً... إن معالجة العقل (الإنسان) لشيء مفرد، وصنع نموذج (مفهوم) له ليس فعلاً بسيطاً، مباشراً، مرئياً-ميتاً، بل هو فعل معقد، متعرّج، ينطوي في ذاته على إمكانية انفصال الخيال عن الحياة، عدا ذلك، على إمكانية تحوّل (بل التحول الذي لا يلحظه، أو لا يعيه الإنسان) المفهوم المجرد، الفكرة إلى صورة خيالية للمعبود[2*] Intelztez Instanz [3*] على ظواهر الطبيعة، أي تعميم نزعة استحياء الطبيعة، هو نقل مباشر للجوهر البشري إلى الطبيعة، ذلك الجوهر الذي يتصف بالوعي والإرادة، قبل كل شيء. يقول لوسيف:

«إن الإنسان البدائي حين نقل العلاقات المشاعية-العشائرية إلى الطبيعة برمتها وإلى العالم كان يدرك هذه العلاقات بشكل معمم. إلاّ أن النوع البشري لم يُدرك هنا بشكل مجرد بعد، أي بشكل متميز بالمعيار المنطقي. فلا يزال النوع هنا وحدة لا نهاية لها من الأجداد والأحفاد. وبنقله على هذا النحو إلى الطبيعة والعالم، وهو في الوقت نفسه يؤدي دور المفهوم المنطقي العام (وإن كان لم يصبح مفهوما منطقيا عاماً بعد. غاتشف)، فإنه يصير ميثولوجياً، أي نوعاً ما من الآلهة أو العفاريت أو الأبطال. وهؤلاء بمثابة تعميم لمجال معين من مجالات الواقع، وتخضع لهم، بشكل أو بآخر، جمع ظواهر هذا المجال».[4*]

ويمكن دراسة تطور صور هؤلاء العفاريت والآلهة سواء من حيث درجة التعميم، أو تبعاً للمظهر الخارجي.

إن مرحلة التعميم الأولية والنموذجية بالنسبة لمرحلة «ما قبل استحياء الطبيعة» تتبدى في روما من خلال «آلهة اللحظة الآنية»، مثل «إله صرخة الطفل الأولى» وما إليها ...يقول لوسيف:

«لدينا هنا مفهوم العفريت الذي انفصل عن الشيء المعادل (وإذا، فهذا لم يعد هو الفتش)، ولكنه لم يكتسب بعد أي تشخيص (Individuation) أو تشكيل. إنه عفريت ما ذو سمة عرضية، قصير الأجل، بل إنه عابر، لا شخصية له، ولا أسم، يظهر فجأة ويختفي في الحال، هو عفريت يظهر نتيجة ردود الفعل الغريزية المثيرة، ردود فعل الإنسان البدائي الساذج على المصادفات التي لا نهاية لها في الواقع المحيط».[5*]

إن كل فعل وكل عملية هما أيضاً إلهان مخصوصان. فغناء أغنية بعينها هو إله. وقد ظهر أثر ذلك في التطابق بين أنواع الأغاني وأسماء الآلهة: البيان-(Pean) يغنّي لأبوللو-بيان، أما النشيد الجماعي-(dithyramb) فينشد لديونيسيوس-ديثيرامب. ويلفت لوسيف الانتباه إلى أن أثر«ما قبل استحياء الطبيعة الآنيّة» هذه يظل موجوداً في الاستعارات المتأخرة زمنياً، والمبالغات والصيغ البلاغية الأخرى، أي حين يقام جسر مباشرة من أي جزء إلى الكل: عند أوفيد تهتف لا ودامي: «أقسم بعودتك وبجسدك اللذين هما إلهان لي (numin)»... وعند أسخيلوس: «السعادة عند الفانين هي إله، وأكثر من إله». وعند يوربييدس: «معرفة الأصدقاء هي الإله.[*6]

وبذلك، فإن اللحظة، أو الحالة، أو السيولة، أو ما يعبرون عنه بالإنجليزية بالزمن المستمر (continuous)، إنما تتوقف فوراً وتسمو إلى مرتبة العام، أو الجوهر، أو الإله. ولكن هذه العملية؛ أي إيقاف لحظة عابرة وإعطاؤها طابع الأبدية والقيمة المطلقة، تصبح فيما بعد عملية مألوفة جداً في الشعر والأدب، ولن نرى فيها المسار الأساسي للوعي بالنسبة للفن.

عندما يقدم لنا كاتب مشهداً من حياة بيتشورين[*7] أو يصف غضب أخيل، فإن الكاتب ينطلق أساساً من أن أي لحظة، في أي حياة بشرية، هي لحظة لا بديل منها، أنها لحظة مطلقة وذات قيمة عظمى تعادل الكون كله. وعلى هذا الإحساس تتبني جميع «الشطحات» الشعرية:

فوقي السماء
حرير أزرق
ما كانت الحياة
أبداً بهذه الروعة.

لكن المحاكمة المنطقية تبيّن أن هذا التأكيد غير معقول. فالشاعر يقيس إحساسه الخاطف بمقياس الأبدية. وهو يكتب أن الحياة ما كانت أبداً بهذه الروعة، ليس بالنسبة له وحده، بل بشكل عام. فلماذا يأخذ على عاتقه الإجابة باسم الملايين من السنين؟ كذلك هو الأمر تماماً بالنسبة للحياة، وبالنسبة للموت. إذ عندما يقول العاشق: أنت الوحيدة، آذت أجمل من في الدنيا، أو عندما يقول الشاعر مأخوذاً بشعور وطني:

ليس العالم بأسره
أجمل
من لينغرادي،

فهما، أي العاشق والشاعر، يجزمان بقوليهما؛ لا لأنهما جابا مدن العالم كلها، أو رأيا جميع النساء حتى وصلا إلى هذه النتيجة عن طريق المحاكمة. وهما، في الوقت نفسه، محقّان بإطلاق، لأنه مثلما يستند الفكر المنطقي إلى مبدأ نسبية جميع الأشياء والبشر وظواهر العالم، كذلك يستند الوعي الفني إلى مبدأ القيمة المطلقة لهذه الأمور، لأن نوعيتها لا تتكرر، ولا تخضع للقياس بمقياس المفاضلة من نوع: أكثر-أقل، أو أصغر-أكبر.

وتتجلى الدرجة التالية من التعميم في عفاريت الأشياء المكتملة، وإن تكن عابرة وانتقالية: حوريات الأشجار، أرواح حماية البيوت والعائلات، الجن المرافق لكل إنسان ويموت معه، حسب معتقدات الرومان. ولنتذكر أيضاً العفاريت السلافية.. الخ. يقول لوسيف: «كان لكل امرأة، على سبيل المثال، كوكب، «يونونا» خاص بها، بحيث كان عدد كواكب «يونونا» بعدد نساء روما. كذلك كان عدد كواكب الزهراء هائلاً. ومرة أخرى تكون كواكب الزهراء بعدد مواعيد الغرام، بعدد أفعال الحب عموماً.

ونجد عند كاتول أن ليسبيا» وحدها سرقت جميع كواكب الزهراء من جميع النساء» (*8)، وكذلك الحال عند إيروت أو آمور، فهو تارة يظهر بصيغة المفرد، وتارة بصيغة الجمع.

بعد ذلك تنمو آلهة الظواهر تبعاً لدرجة التعميم (آلهة النار والنوم والانتقام... الخ)، ثم آلهة لظواهر بأعيانها من ظواهر الحياة البشرية كالمهن والعلوم والفنون (هفست، ربات الإلهام... الخ)، وأخيرا آلهة القضاء المدني، الوحدة الاجتماعية (زيوس، أبوللو، أثينا). على أن صورة كل اله تجتاز عدداً من المراحل، وتختزن في ذاتها الدرجات السابقة بوصف الصورة تجسيدا وصيرورة متجمدة للوعي الإنساني». «لقد كانت أثينا-بالآدا فيما مضى ما شئت، أما الآن فليست سوى إلهة الحرب والحكمة الفنية-التقنية، والجماعات الأبوية عالية التنظيم. فلم تعد بومة أو أفعى، لكن هاتين الصفتين تغدوان الآن ملازمتين لها» (*9).

تطالعنا هنا ظاهرة نمطية بالنسبة لكل تاريخ الصورة اللاحق، وكذلك

لجميع أشكال الوجود والوعي البشريين الأخرى؛ ذلك أن ما كان في الماضي تابعاً للمضمون ينتقل في المرحلة اللاحقة ليتبع الشكل. وهكذا كان الوجود في الماضي عبر الرعد والبرق هو جوهر صورة زيوس. ثم بعد أن صار مسؤولاً عن القضاء البطولي يتحول الرعد والبرق إلى بيرون (Perun)[(*١٥)]، أي تصبح علامات خارجية، ورموزاً لجبروته، لا تعني في ذاتها شيئاً، وتستقي مضمونها الآن من غيرها» [(*١١)].

إن بيرون بين يدي زيوس هو نمط من الصور مناقض للترميز (alletgory). فحركة الفكر في عملية الترميز تبدأ من شيء مفرد. أو من حدث، ويجب أن تفضي إلى مغزى أوسع ولكنه غير محدد. وهنا بالضبط يكون مغزى المفهوم الأوسع والأكثر عمومية من بيرون واضحاً ومحدداً. إنه زيوس، وكل مجموعة التصورات المرتبطة به ومنه يستمد الشيء الأصغر، البيرون، حياته. ولسوف نلحظ هذا التحول نفسه، فيما بعد، مرافقاً لظواهر أكثر تعقيدا. وهكذا تتحول الملكة الفنية، ضمن ظروف معينة، إلى براعة ومبدأ لفهم العالم، إلى وسيلة ميكانيكية... الخ.

تلك هي الحركة الداخلية للصورة في مرحلة استحياء الطبيعة من حيث المستوى التعميمي لمضمونها الداخلي.

ويعد تطور المظهر الخارجي لهذه العفاريت والأرواح والآلهة هو الجانب الأكثر إمتاعاً، والأعظم جدوى. بالنسبة لفهم أقدم أشكال الصورة.

في البداية رأينا الفتش شيئاً جاهزاً، واحداً من أشياء الطبيعة. وعندما ينفصل عفريت الشيء عن الشيء ذاته يكون في البداية عديم الشكل، مائعاً. هذا المستوى من الوعي يملأ العالم بغيلان خرافية مرعبة، لا تخضع لقياس أو معيار سواء في ضخامتها أو في ضآلتها على السواء. إن آلهة هندية كثيرة، بتحولاتها المستمرة دون توقف، وبأفعالها الخارقة (إذ تمتد سلطة أحد الآلهة إلى ملايين السنين) هي وليدة هذه الدرجة من الوعي. فهؤلاء العفاريت هم على درجة من الهشاشة بحيث إنهم يفتقدون أي مظهر خارجي-مادي محدد، حتى ولو ما يشبه الوحوش. وهكذا فإن تصورنا لهم يظل غير مرئي، لا يدركه البصر. إنهم أشبه بالتهويمات في الكوابيس.

أما فيما بعد فتتخذ الصور شكلاً، أي أنها تتحدد. فنحن نلتقي في البداية بآلهة على هيئة وحوش، مثل: الهدرا، والتنين، والغرفين، والمدورة.

على وأن هؤلاء الآلهة لم يأخذوا معنى الغيلان السلبي هذا إلا في وقت لاحق، حين ارتفع الآلهة والأبطال إلى درجة التشابه مع البشر، ثم في شخصيتي هرقل وإيليا موروميتس(*12) بدءوا يقهرون الغيلان والجبابرة.

بعدئذ نلتقي بنوع آخر يصفه إنسان ويصفه الثاني حيوان، مثال ذلك: السيرانة والقنطور وأبو الهول (Sphinx).. الخ، وأخيراً نلتقي بآلهة تشبه الإنسان، من نمط آلهة الأولمب الإغريقي. وقد تميزت الآلهة في مراحلها الأولى (عمالقة الميثولوجيا الإغريقية، مثلاً) بما لا حدود له من ضخامة وقوة وجبروت طبيعي، خصوصاً بقدراتها المفرطة على إنجاب الأولاد لأن فضائلها الأساسية تكمن في هذه القدرة. إذ منها (بحسب أساطير الإغريق) تحدرت الآلهة وخلق الكون. وبعد ذلك فقط، تكتسب الآلهة أحجاماً مرئية، يدركها البصر (كذلك هم آلهة الأولمب عند هوميروس، ولذلك يستطيعون المشاركة في الحروب بين البشر)، على أن جبروتهم الروحي يعظم إلى مالا نهاية متجلياً في العقل وفي معرفة كل شيء وإتقانه. ولئن كانت الآلهة الرئيسة مؤنثة في البداية، بحكم أن النشاط الإنساني (= الإلهي) كان له صفة الطبيعة حينذاك-إنجاب الأولاد-، فإن اللوحة قد تغيرت فيما بعد، بحيث إن المقام الأول أصبح من نصيب الآلهة المذكرة، والأبطال المعلمين الذين يقيمون نظاماً عاقلاً على الأرض يعلمون الناس المهن، والأعراف والقوانين... الخ، أي أن قوة هذه الآلهة لم تعد طبيعية. بل اجتماعية، وإنها العمل والعقل. وليس صعباً أن نرى في هذا التطور الذي عرفته صور العفاريت والآلهة نقلا (إسقاطا) لطريق المجتمع البشري من الطبيعة إلى الحضارة، من مرحلة النظام الأمومي (Matriarchy) إلى مرحلة النظام الأبوي (Patriarchy) من صلات القربى الدموية إلى شبه الطبيعية داخل المجتمع، إلى صلات العمل، والصلات الإنتاجية.

وهكذا، إذا كان العالم قد تبدى كاختمار فوضوي لأشياء وظواهر معدومة التحديد والتمايز، في مرحلة الوعي الفتشي التي رافقت الجماعية العفوية، فإن تنامي عملية إفراد (individuation) الآلهة الآن، وإسباغ وظائف وصفات معينة عليها، عمل على اطراد عمليات تمايز الأفراد داخل الجماعة الاجتماعية، وإقامة تنظيم داخلي محدد في تلك الجماعة. إن الأولمب المنظم هو مرآة المجتمع في طور التكوين والاستقرار، فالإنتاج يلد التقسيم

الأولي للعمل. ويبدأ الأفراد الآن القيام بوظائف مختلفة في العمل فيكتسبون صفات وخصائص، أي مضموناً متميزاً، مختلفاً عما عند الآخرين. إن ما هو مشترك بينهم لا يعود يتحقق الآن مباشرة، أي حسب مبدأ «الواحد كالجميع»، كما في الجماعة البدائية، المتلاحقة جميعا، حيث الجميع نسخ بعضهم من بعض، ولذلك كان كل واحد منهم يحمل مباشرة كل قدرات الناس الآخرين (ولم تكن كثيرة في ذلك الزمن)، وقدرات الجماعة برمتها أيضا. إن تشابههم الآن لم يعد تطابقاً، بل هو وحدة لأن المجتمع لم يعد ركاماً بل صار جسداً. والوحدة في الجسد لا تتحقق من خلال تشابه أجزائه كلها، بل عبر الصلة المتفردة (الخاصة) والتفاعل، وعبر التبادل بين مختلف الأعضاء، إذ إن الأشياء المختلفة وحدها هي التي تترابط. فالقول إن القلب أو الطحال يعبر كل منهما عن كل جسد الكائن الحي لا يعني أن الطحال يشتمل مباشرة على خصائص اليد والمخ والعمود الفقري، بل يعني أنه يعبر عن الصفة العامة لعلاقات تلك الأعضاء التي تكوّن الجسد. فالقلب هو ما هو عليه بالضبط، ويستطيع أن يقوم بوظيفته المحددة فقط لأن جمع متطلباته الأخرى من أكسجين وغذاء.. الخ، يؤمنها له باقي الأعضاء بدقة وانتظام. وهذه العلاقة هي الجوهر، وهي العلاقة الجامعة. نحن، إذا، نستطيع أن نتعرف إلى الجوهر وأن نتبين الكل في كل عضو، ليس عن طريق دراسة ما يجعله شبيهاً بالأعضاء الأخرى، بل بدراسة ما يميزه منها، أي بدراسة وظيفته الخاصة.

هذه النظرة الجديدة إلى العلاقة بين العام والخاص، بين الكل والجزء في بنية المجتمع وبنية الصورة، تشكل مبدأ فائق الأهمية، لأن كل مشكلة التنميط (typization) والإفراد التي ستأتي فيما بعد، إنما تستمد جذورها من هذه النقطة بالذات. فبغية تقديم الجوهر العام لحالة العالم الراهنة، ينبغي على الكاتب أن يجيد الأوضاع الفردية والعينات (الطباع، الشخصيات النموذجية) بأكبر قدر ممكن من التحديد. لقد أصبح الفرد الآن متميزاً، وفي تميزه هذا بالضبط أصبح معبّراً عن ثراء العلاقات الاجتماعية، ممثلاً للكل بدرجة أعلى نوعياً بعد أن كان فرداً معدوم الشكل والحدود ضمن الجماعة المتلاحمة تلاحماً عفوياً. إلا أننا قد ذهبنا بعيداً إلى الأمام، واستبقنا الأوان هنا، ذلك أن كياناً من هذا النوع الذي يتحدد فيه كل شيء

بأسباب اجتماعية إنتاجية فقط ما هو إلا نزوع لدى المجتمع البشري. وذلك الكيان ليس قادراً على اتخاذ شكل نهائي، على الأقل، لأن الإنسان ليس مجرد كائن (جسد) اجتماعي، بل هو كائن طبيعي أيضاً. لكن النزوع إلى تكوين كيان (جسد) اجتماعي من هذا القبيل على وجه التحديد إنما نشأ أثناء الانتقال من مرحلة جمع الثمار إلى مرحلة الإنتاج.

إن العلاقات بين الجزء والكل ضمن المجتمع، وبالتالي بنية الصورة في وقت لاحق، سوف تتعين بالمسافة التي تقطعها البشرية من الطبيعة باتجاه الحياة الاجتماعية الصرف.

الحواشي

(*) لوسيف-المصدر السابق، ص ١٤.

(*١) الغنوصيولوجية نزعة فكرية ترمي إلى مزج الفلسفة بالدين وتطلق خاصة على جماعة من المفكرين في القرنين الأول والثاني للميلاد. (المحرر)

(*2) عبارة ألمانية تعني «في المحصلة، في نهاية المطاف».

(*3)لينين. الدفاتر الفلسفية. الأعمال الكاملة، ج 29، ص 329- 330

(*4)لوسيف. الميثولوجيا القديمة، ص ١٠.

(*5)لوسيف، المصدر السابق. ص 50.

(*6)المصدر السابق، ص 52- 53.

(*7) بيتشورين هو بطل رواية (بطل من هذا الزمان) للكاتب الروسي لير منتوف (١٨١٤- ١٨٤١)-المترجم.

(*8)لوسيف، ص 59.

(*9)لوسيف، ص ١٤.

(*١٠) هو رئيس هيكل الآلهة عند الأسلاف القدماء، اله الرعد والبرق، وهو يشبه زيوس الإغريقي أو جوبيتر الروماني. وقد ظلت تماثيل بيرون قائمة في مدينتي كييف ونوفغورود حتى تم تحطيمهما في نهاية القرن العاشر الميلادي، أثناء اعتناق المسيحية في روسيا -المترجم.

(*١١) كذلك كان فهم العالم، أي أن مقولات الوجود تصبح مشتقة من مقولات الوجود الاجتماعي، ويغدو العالم بكل عناصره الطبيعية وقواه أشبه ما يكون بأولمب هرمي، يعتلي زيوس قمته.

(*١٢) هو بطل الفولكلور والأساطير الروسية. (المترجم).

5 من العقل المركب إلى الأثر الفني الكلامي

تمهيد

لقد قمنا حتى الآن بدراسة بنية الصورة بوصفها شكلاً معرفياً (غنوصيولوجياً)، مبتعدين تماماً عن حياتها العملية، وعن مكانها ووظيفتها في حياة المجتمع البدائي.

في الواقع أن ما لدينا ليس تصورات فتشية، أو تصورات تنتمي إلى نزعة استحياء الطبيعة، بل هو كل مكوّن من مواد وآثار وأفعال: تماثيل، وأصنام، وعبادة مواد مقدسة وطقوس دينية وأغان، وأساطير... الخ. وعندما نحلل الفرق بين الصور-الفتشية والصور-العفاريت فإننا نرى فيها تجسيداً لنقطتي وعي أساسيتين متناقضتين ولشكلين متناقضين: ففي حالة الفتش ينبع ذلك مما هو ظاهري، طبيعي، حسّي، فيزيائي-مادي، فتنبثق شرارة الوعي كانعكاس لما هو موجود، أما في حالة الروح والإله فإنّ الوعي ينطلق مما هو داخلي، اجتماعي، روحي، وتنبثق شرارة الوعي كنشاط، لإبداع، وخلق.

غير أن هذه الجوانب المتناقضة ليست منفصلة

إلا في حالة التجريد. إنها في الواقع تعيش تفاعلاً دائماً، على أن التجسيد الفعلي لوحدتها هو الأسطورة.

حقا، إن الأسطورة ليست صفة إله أو تاريخاً لأفعاله، أي أنها لا تقدم لنا صورة كاملة لأبوللو، مثلاً، بل منظر واحد مرتبط بهذه المادة أو تلك، بشجرة سرو مثلاً، ففي الأسطورة تندغم صورة الإله-العفريت مع تفسير الفتش.

بل إن الأساطير كانت في أغلب الأحيان تحكي بقصد هذه أو تلك من العادات والطقوس وعبادة الأشياء المقدسة. زد على ذلك أن سرد الأسطورة لم يكن حدثاً إدراكياً نظرياً، أو من قبيل اللهو والتسلية على نحو ما نتلقاه الآن بعد أن ماتت حيوية الأسطورة. كلا! إن سرد الأسطورة كان هو عين الفعل السحري المقدس أو الطقس أو الشعيرة. وهكذا، إذا أخذنا الصورة في حياتها الفعلية هذه فسوف تتكشف فيها جوانب جديدة لا تحتجب عن الرؤية إلا في حال الاقتصار في معالجتها على الجانب المعرفي (الغنوصيولوجي).

6 العمل بالكلمة والتفكير التصويري في الكلمة

مقولات من تاأسلوب إلى المنهج

يُحكى في إحدى الأغاني الملحمية الكاريلية(*)، التي تعكس درجة قديمة جداً من درجات تطور المجتمع والوعي البشري، كيف أن جدّ الكاريليين القديم هو الحاوي الأبدي:

فاينيموينن العجوز الأمين
كان يصنع بالغناء قارباً،
وهو يدق على صخرة،
كانت تنقصه ثلاث كلمات،
لكي يصنع جانبي القارب،
فذهب في طلب الكلمات... (**)

كانت تنقصه الكلمات كالأخشاب وكمواد البناء، وكان يصنع القارب بالغناء، كما يصنعه بالمطرقة. إن الكلمة التي اعتدنا فهمها كشيء مثالي تؤخذ هنا كشيء مادي. والأغنية تعادل وسيلة الإنتاج، وليس مجازياً بل حرفياً، هذه هي (تقريباً) نقطة انطلاق الإبداع الكلامي التي سنخضعها للدراسة.

أننا نعثر على وضعها النهائي المعاصر عند ماياكوفسكي، مثلاً، الذي يكتب أيضاً عن القوة

المادية للكلام:

الكلمة
هي قائد
القوة البشرية.
أنا أعرف قوة الكلمات، أنا أعرف ناقوس الكلمات.
إنها ليست تلك التي تصفق لها المقصورات.
بفعل تلك الكلمات تندفع التوابيت
لتمشي على أرجلها الخشبية الأربع.

سواء في أقدم مراحل الإبداع الكلامي، أو في الأدب السوفيتي، نجد أن النشاط الكلامي ينظر إليه بوصفه ذا أهمية عملية مباشرة. ولئن كان هذا الأمر قد فهم في القديم فهما حرفيا فإن وحدة الممارستين الروحية والمادية هذه عند ماياكوفسكي تفهم فهما مجازياً. ذلك أن تعبيرا من نوع «كان يصنع بالغناء قارباً» لن يستخدم عنده إلا في سياق كوميدي:

أما الخطباء الفارغون-
فإلى الطاحون
إلى طحاني الدقيق،
ليديروا النواعير بمياه الخطب.

إن المغنّي الكاريلي يتحدث في هذه الحالة بجدية واطمئنان كاملين، كما يتحدث عن أمر بديهي. إنّه ليس بحاجة إلى كلمتي «ليديروا النواعير بمياه الخطب»، بل سيكتفي بالكلمة الثانية: الخطب (الأغاني، الكلمات) فيقول: ليديروا النواعير بالخطب. أما بالنسبة لماياكوفسكي فإنه يستحيل استحالة مبدئية استخدام تعبير من نوع: «كان يصنع بالغناء قارباً»، لأن ذلك يشي بموقف ساذج ومؤمن بجدّيته بالنسبة لواقعية هذا القول.

هنا يبرز سؤالان على الأقل: أوّلاً: أي ضرورة تلك التي أدّت إلى تفتيت التطابق الأولي بين النشاطين الروحي والفعلي؟ وما الذي أدّى إلى ولادة التفكير المجازي؟ وثانياً: ما دمنا ندرك تمام الإدراك لاواقعية هذا التعبير وسمة «العمد» فيه: «ليديروا النواعير بمياه الخطب»، فلماذا، وعلى الرغم من ذلك، لا تزال الإنسانية في القرن العشرين، عصر العقل والعلم، تشعر بالحاجة إلى نشاط يبدع هذا النمط من التعابير عديمة المعنى، والمضحكة

بسذاجتها، والتي لا يليق تصديقها إلا بالأطفال، بل ربما أثناء اللعب فقط، أي «تظاهر» لا غير؟

إن الإبداع الأدبي نوع راق من أنواع العمل الاجتماعي، ومادة البناء في الأثر الأدبي هي الكلمة، أي الشكل المتميز للوعي. وسرعان ما يواجهنا التناقض التالي: ففي الإبداع الكلامي ثقة عمل يقوم به الإنسان انطلاقا من مخطط-أي من فعل الوعي الذي هو النشاط المادي للوعي-وهذا العمل يلجأ من جديد إلى التعامل مع الوعي (الكلمة). ومن هذه النقطة تنبع جذور التناقض المميز للأدب: فهل هو نشاط فني كالفنون الأخرى، أم هو معرفة وفكر كالعلم؟

تُرى، ألسنا هنا أمام غش أو احتيال كما في حكاية أندرسن «ثوب جديد للملك»؟ فالأدب نشاط يبدو كأنّه بلا مادة، بيد أن الأمر يختلف عندما يتعامل العمل (الوعي) مع مادة طبيعية، ثم في المحصلة يظهر شيء أو مادة محسوسة: أي بيت، أو شعلة نار... الخ. وهكذا سرعان ما يصطدم الباحث الأدبي بأسئلة فلسفية من نوع: هل «في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله»[*1]، أم أن «في الفعل أساس الوجود»؟

سواء شئنا أم أبينا، فإن تحاشي هذه الأسئلة سيحرمنا من القدرة على تلمّس نقطة الانطلاق والسند اللازمين للتحليل الأدبي المحض.

إن التناقض بين المجتمع والطبيعة، تدريجياً وعبر خط تعقد الحياة، يأخذ شكل تناقض بين الروح والمادة وبين الوعي والوجود.

وبما أن عمل الإنسان هو فعل واع فإن الروح، أو الوعي، يبرز نفسه على السطح، بإصرار متزايد، على أنه مصدر القيمة الاجتماعية.

لئن كان منطق ماركس قد كشف عن الجذور المعرفية (الغنوصيولوجية) للواقع القائل: إن العمل الاجتماعي كان لا بد من أن يبدو للناس بصفة القيمة الأخلاقية الأسمى، فإن الفولكلور يعطينا إمكانية إعادة رسم الطرق التي اجتازها الإنسان من الحالة الحيوانية إلى الحالة الاجتماعية، ويتيح لنا أن نرى بأم أعيننا كيف نشأ لدى الإنسان إدراكه الموهوم للقوة الاجتماعية إجمالاً بوصفها قيمة روحية خفية[*2].

لقد ظهر العمل في البدايات بوصفه استمراراً مباشراً لنشاط الحياة الطبيعي، أما المجتمع والعلاقات الاجتماعية فظهرت بوصفها استمراراً

مباشراً للطبيعة وللعلاقات الطبيعية.

ولهذا فمن الطبيعي أن المرأة-الأم هي التي تكون في البدايات بمثابة تجسيد للعلاقة الاجتماعية: إنها علاقة قربى دموية، صلة رحم طبيعية، أي هي رابطة الأمومة بين الجماعة. (قارن في عالم الحيوان «مملكة» النحل برئاسة الملكة).

والفولكلور في أقدم مراحله يحافظ على صورة الأم-الوالدة: قارن الشيطان (ساتان) في الأدب الملحمي لشعوب القوقاز، وقارن أيضاً العبادة الصوفية (سيبيل sybele) عند شعوب آسيا الدنيا، وصورة (غايّا Gaia) ربة الأرض في نظرية نشوء الكون عند هسيود(3*). وهكذا، فإن اللذة والحب وولادة الجنس البشري هي الشكل الأول، شبه الطبيعي، من أشكال النشاط الحياتي الإنساني الذي يتطور إلى عمل (قارن انعكاس ذلك في نظرية اللذة erotic عند أفلاطون). وثمة في نظرية نشوء الكون عند الصينيين مبدآن: أنثوي وذكري هما إين ويان (The Yen and Yan) (المبدأ الأنثوي هو القمر والمبدأ الذكري هو الشمس. ويجري إدراك العلاقة هنا على أساس النظام الأبوي).

أمّا في الدين والفولكلور الهنديين فهناك تأليه لقدرة الآلهة على الإخصاب: عناق إنديرا الذي يمتد آلاف الأعوام، وأنهار وجبال تنبع من الفضلات الطبيعية التي تفرزها الآلهة.

ويتجلى هنا في شكل إيهامي (illusive) جانب فلسفي ذو أهمية مبدئية ألا وهو أسبقية المادة على الروح، أي الصفة المادية لممارسة الإنسان في شكلها الأولي. لا يزال غائباً هنا الحد المميز بين المادية الميتافيزيقية والمادية الدياليكتيكية.

إن المدارس الأنثروبولوجية في علم الأدب وعلم الفولكلور والإثنوغرافيا (تايلر، فريزر) إنما تبني نظرياتها انطلاقاً من النقطة التالية: إنها تطابق بين النشاط البشري والنشاط العشائري للطبيعة، ولكن بالنسبة للإنسان كـ «حيوان سياسي» (أرسطو) لا تعود العشيرة هي الأصل، وإنما المجتمع... وفي إدراك هذا الأمر يكمن الحد بين المادية الميتافيزيقية والمادية الدياليكتيكية.

وكما أن الفولكلور يؤكد من قبل حقيقة المادية تجاه المثالية فإنه هنا

يكشف حقيقة المادية الدياليكتيكية مبيناً كيف يتحول النشاط الحياتي الطبيعي إلى عمل، أي إلى نشاط حياتي إنساني واع.

لقد انطبعت هذه المرحلة في الحكايات الفولكلورية حول ما يسمى «البطل المعلم»، وهو بطل من أمثال بروميثيوس، وفاينيميوينن في الأدب الملحمي الكاريلي-الفنلندي، ويهوه في الكتاب المقدس... الخ، إنه الصانع، وهو مبدع العالم بما في ذلك البشر والنار والسماء والأرض... الخ. فما «البطل المعلم» إلا العمل متجسداً في هيئة إنسان، أي في صورة إله شبيه بالإنسان.

في البداية كان للعمل نفسه ولحامله-الصانع-صفة شبه طبيعية (الطوطم، تقديس الحيوانات-الأجداد: قارن الثور المقدس أبيس في مصر، والحيوانات المقدسة-القطة والقرد والبقرة-في الهند... الخ، وقارن أيضاً تصوير الناس برؤوس حيوانات أو بالعكس: الأشكال المصرية التي تمثل الآلهة رع، قرع وغيرهما؛ وكذلك أشكال أبو الهول والقنطور والسيرانة وحوريات الماء).

لئن كان الوعي المعاصر يميز تمييزاً دقيقاً بين ثمار النشاط الحياتي للإنسان بوصفه كائناً طبيعياً (إنجاب الأطفال، إفرازات الجسم الطبيعية)، وبوصفه كائناً اجتماعياً ذا وعي: الأشياء، والأعراف، والقوانين، فإن هذه الجوانب لا تزال غير متمايزة في نشاط «البطل المعلم..»

يقول ميليتينسكي: «في الفولكلور الأسترالي يصفون بالتفصيل كيف يتسكع الأجداد الطواطم، جماعات أو أفراداً، في مساحة محددة، يصطادون ويأكلون ويناموان ويقتل بعضهم بعضاً ثم يبعثون من جديد. إن الأحجار والصخور والهضاب والأشجار الوحيدة والبحيرات-كل ذلك آثار نشاطهم-. بعضهم قد تحولوا، وهم يصعدون إلى السماء، إلى نجوم وكواكب، فالأجداد الطواطم هم الذين خلقوا الناس أو فقط «أكملوا خلق» الكائنات الناقصة. وقد كان البشر كذلك في البداية... ولم تكن الغاية صفة ملازمة دائما لأفعال الصناع، أي الأبطال المعلمين. ففي حالات كثيرة جداً يتبين أن أهم سمات تضاريس الأرض والمعارف تكون نتيجة ظروف عرضية تماماً في حياتهم، وليست أبداً ثمرة جهود إبداعية واعية.

إن الميثولوجيا البدائية لا تميز بالقدر الكافي بين الطبيعة والمجتمع. فهي تصور المؤسسات الاجتماعية على نحو يطابق الظواهر الطبيعية.

ولذلك يوصف نشوء المنظمة العشائرية وقواعد السلوك الاجتماعي بأنه عملية طبيعية مطابقة لعملية خلق تضاريس الأرض من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الحصول على نور الكواكب السماوية يقترب من تصوير النار ووسائل العمل[*4] كخلق الظروف الضرورية من أجل النشاط الحياتي السوي للناس»[*5].

والمرحلة الثانية-وهي الآن عمل لري ونشاط خلاق هادف-إنما تتشخص في البطل المعلم الذي يبدع السماء والأرض حسب مخططه. ومن هنا تبرز طائفة من الاستنتاجات ذات الأهمية الفلسفية، فما إن أصبح الحيوان الذي يدب على قائمتين إنساناً، وذلك بفضل كون العمل المرتبط بتحديد الأهداف تحديداً واعياً قد سما فوق نشاطه الحياتي بوصفه كائناً طبيعياً، حتى أدرك العمل (الوعي) في الحال بوصفه سابقاً على الطبيعة، مبدعاً لها. وما دامت الطبيعة الاجتماعية، وليس الحيوانية، هي الأولى بالنسبة للإنسان فإن الفعل الاجتماعي، (العمل)، يسبق-بالتالي-ويكون وسيطاً في كل مخالطة بين الإنسانية والطبيعة. هنا يولد الإحساس، وتنشأ مقولة الزمن (فالإنسانية شبه الحيوانية كانت حتى الآن تعيش في المكان، كانت تميز المكان دون أن تميز الماضي من الحاضر).

يقول ميليتينسكي: (إن نشاط الأبطال المعلمين يعود في كل مكان إلى الأزمنة الميثولوجية البعيدة... وينظر إلى حالة العالم المعاصر على أنها نتيجة أفعال الأبطال المعلمين، لذا فإن الأساطير حول هؤلاء الأبطال غنية بالموضوعات (motifs) الإثنولوجية التي تفسر نشأة ظواهر الطبيعة المختلفة ومميزات المعارف والمعيشة.

إن الأبطال المعلمين يخلقون تضاريس المكان المعاصرة، التناوب الصحيح للمد والجزر ولفصول السنة، ويسخّرون الشمس والقمر والنجوم، ويجلبون النار والماء العذب، ويجعلون من بعض النباتات والحيوانات غذاء للإنسان، ويعلمونه مختلف طرائق الصيد والزراعة، ويبتكرون أدوات العمل، ويقسمون البشرية إلى جماعات طوطمية وعشائر وطبقات ترتبط بعلاقات الصهر والنسب، ويضعون قواعد السلوك والعادات والطقوس. هؤلاء الأبطال المعلمون هم الناس الأوائل، وفي الوقت نفسه هم مبدعو أو «مربّو» الناس. وحين يكملون أعمالهم يرحلون إلى أعماق الأرض أو إلى السماء حيث

يتحولون إلى نجوم أو ينداحون في المحيط اللامتناهي)[*7].

إذاً فإن «الفعل بداية الوجود»، ويبدو جوهر الفعل البشري، كما نرى، على أنه إدخال النظام والغائية والانسجام والجمال إلى فوضى الطبيعة. حقاً إن غائية العمل البشري هي استمرار لـ «غائية» الطبيعة. لقد عبّر ماركس عن هذه الفكرة بالذات حين حدد جوهر النشاط الحياتي والإنساني بوصفه العمل طبقاً لقوانين الجمال. وقد كان يعني بذلك قدرة الإنسان على الإبداع (خلافاً للحيوان الذي لا يستطيع أن ينفصل عن معيار حاجته الخاصة في تعامله «النفعي» المحض مع أشياء الطبيعة وكائناتها الأخرى). ويجري الإبداع «حسب مقياس كل نوع»، أي قدرة الإنسان على تعرية وإظهار ما هو كامن في الطبيعة من معيار وانسجام وعقل ومشروعية. فبواسطة العمل تحديداً، أي بواسطة الفعل الغائي الخاص «طبقاً لقوانين الجمال» تتكشف للإنسان غائية الطبيعة وعقلانيتها.

من هنا نبعت شتى الصيغ المثالية في تفسير الكون: ابتداء من الأعداد والانسجام في المدرسة الفيثاغورية، ومن الفكرة الأفلاطونية حتى الانسجام الأزلي عند ليبنتس، والماهية-الذات (الفكرة) عند هيغل. أما أرسطو في مقولته «الشكل الناشط» التي تغير المادة السلبية للطبيعة فقد استشف ممارسة الإنسان الاجتماعي التي تحتجب وراء الكون (لوغوس).

والواقع أن التعريف الماركسي للعمل، بوصفه نشاطاً يتحقق «طبقا لقوانين الجمال»، إنما يسير بالمشكلة في منعطف مفاجئ بالنسبة للتصورات المعاصرة حول الجمالي، والجمال والفن. ذلك أن مقولة الجمال، والجميل والانسجام، التي تبدو الآن ثانوية جداً إذا ما قورنت بمقولات فلسفية شاملة مثل: المادة، الوعي، الممارسة، الحقيقة... الخ، هذه المقولة تكون هي التعريف الأول والشامل لجوهر العالم والطبيعة والمجتمع. لهذا السبب شرعنا في البحث عن ظهور النشاط الجمالي بدءاً من استكناه العمل البشري عامة والمشاكل الفلسفية الجذرية. وقد بين البحث أن مقولة الجميل قائمة في جوهر العمل البشري الذي تنطوي طبيعته على مبدأ جمالي.

يتضح لنا الآن لماذا لم تكن الإشكالية الجمالية في الفلسفة القديمة فرعاً من الإشكالية الفلسفية العامة، ولماذا تجري هناك معالجة مشكلات الكون، ونشوء العالم وجوهر الكون في مقولتين جماليتين حصراً (من وجهة

نظرنا) هما: الجمال والانسجام. فالفيثاغوريون يعتبرون الانسجام والإيقاع أصل الوجود.

لهذا فإن جميع ما وصلنا من آثار الحضارة المادية والروحية، التي خلفتها لنا الشعوب القديمة أو البدائية (أدوات عمل أو أغاني أو رسوم)، إنما ننظر إليها باعتبارها إبداعات فنية. وما الاحتفاظ بها في متاحف «الفنون الجميلة» إلا التعبير الظاهري عن طبيعتها الجمالية.

وهكذا تتحدد مشكلتنا على النحو التالي: كيف حدث أن مقولة الجميل لم تعد تفهم كصفة شاملة لمجمل النشاط البشري، وإنما كصفة مخصوصة للنشاط المميز الذي نسميه (فناً)؟

إن النزعة الرئيسة في تطور النشاط الجمالي خلال هذه الحقبة تكمن في انتقاله من التشكل الحسي-التطبيقي إلى معرفة الوجود والتعبير عنه. فالنشاط الجمالي يتحول من كونه شكلاً للعمل الاجتماعي ليصبح شكلاً للوعي الاجتماعي، أي ليصبح تفكيراً فنياً.

وتبعاً لذلك كان يُنظر إلى الفن والأدب في حلهما المبكرة على أنهما قبل كل شيء نشاط أو خلق لشيء متميز (أثر)، ولم يُنظر إليهما كوسيلة معرفية متميزة إلا في فترة متأخرة جداً. من هنا كانت مادة الاهتمام الرئيس لدى أرسطو تتمثل في المشاكل التقنية، إذا جاز القول، أي في البحث عن الطريقة المثلى لصنع شيء جميل (التراجيديا، مثلا)، وعن أنواع هذا الشيء الجميل، وعن الأدوات والطرائق التي يجب استخدامها لصنعه، (الحبكة، التحولات، الاستعارة.. الخ).

لقد احتلت مشكلة الفن والواقع مكاناً رئيساً عند كل من ليسنغ وديدرو وهيغل وبيلينسكي. وكان اهتمامهم منصباً، في المقام الأول، على قضايا المضمون. من هنا تولدت مقولات الفكرة، والشخصية والظروف، ومادة الفن، والحقيقة الفنية، والشكل والمضمون، والشعبية، والفنية، والتوجه الفكري، أي باختصار جمع المشكلات والمقولات الجمالية المعاصرة.

إن مقولة الأسلوب التي تعبّر بالضبط عن طبيعة الفن التكوينية النشطة، وتقيم صلة القربى بين الفن وميدان الإنتاج المادي قد تراجعت لتحل محلها مقولة المنهج بوصفه مبدأ رؤية العالم، وهي مقولة تعبر بالضبط عن صلة القربى بين الفن والعلم... الخ، وميادين الإنتاج الروحي. فالفن يمثل وحدة

قوامها نشاط عملي وروحي. وفي هذه الوحدة يكون الأسلوب هو الجانب الأقرب إلى «الممارسة»، أما المنهج فيكون جانبها الأقرب إلى «الروحية».

لهذا السبب، خاصة، مازالت الفنون التجسيمية والموسيقى حتى الآن ترى في «الباروكو» و «الكلاسيكية classicism> .. . الخ، أسلوباً. وهي تنتقل بصعوبة إلى مقولة المنهج. والأدب، في الوقت نفسه، يفهم الكلاسيكية والعاطفية (sentimentalism) .... الخ، كمنهج، ويجد علماء الأدب سهولة أكبر في التعامل مع مقولة المنهج، مما يجدونه مع مقولة الأسلوب.

وبدلاً من مفهوم «المدرسة: (مدرسة روفائيل (dolce stil nouvo) مدرسة باخ) أي المفهوم الذي يعكس جانب الصنعة في الفن (أسرار الإتقان في حرفة الفن)، يبرز مفهوما الاتجاه والتيار اللذان يعكسان وحدة الفن مع الأيديولوجيا والفلسفة والعلم... الخ. لقد كان الجانبان المعرفي والمضموني في الفن من قبل يشكلان وحدة تركيبية مع الجانب التشكيلي النشط. غير أن هذين الجانبين يسعيان الآن إلى الانفصال. وينتج من ذلك أنه إذا كان العصر الذهبي في أوروبا الغربية لفنون مثل العمارة والنحت والرسم قد أصبح جزءاً من الماضي (قبل القرن الثامن عشر على أي حال) فإن العصر الذهبي للموسيقى، وللأدب أيضاً إلى حد ما، إنما بدأ تحديداً منذ القرن الثامن عشر. ويجد انفراط تركيبية النشاطين التشكيلي والمعرفي التعبير عنه في هيمنة هذين الأخيرين، أي الموسيقى والأدب. فمن جهة أمامنا الأدب الذي يميزونه بصعوبة من الفلسفة والعلوم الاجتماعية، لأنه أصبح معرفة في معظمه، وفيه نرى مادة قبل كل شيء، ومن جهة أخرى أمامنا الموسيقى التي تعبر عن النشاط التشكيلي الذي تم تفريغه من المادة. إن في الموسيقى حركة خالصة، دياليكتيكاً، خلقاً لبنية، وهي قريبة من الرياضيات (قارن كذلك وحدة الموسيقى والرياضيات، ووحدة الانسجام والعدد عند الفيثاغوريين).

وأخيراً يصبح واضحاً لنا الآن واقع أن مقولات الصورة الفنية، والفكرة الفنية والتصور الشعري، إنما ظهرت تحديدا إبان عصر التغيرات في الفن، تلك التي جرت في أوروبا على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ولا تولد هذه المقولات إلا عندما يصبح الفن في معظمه معرفة وانعكاساً. إن مشكلة الصورة الفنية تحل محل مشكلة خلق مادة فنية، أثر،

بنية متميزة، ولكن ما إن صار الفن يُفهم على أنه تفكير فني، أي معرفة، حتى غدا هذا الفهم وجهة نظر تستخدم في معالجة كل ما سبق من تاريخ النشاط الجمالي. لقد وضعت النتيجة في موضع المقدمة، فصار أقدم آثار الفن (الأهرام، الحكايات.. الخ) تعالج بوصفها تجسيداً لفكرة في صورة فنية.

هذا الطرح للمسألة ليس عبثياً البتة، على الرغم من أنه طرح تحديثي (modernization). علاوة على ذلك، فإنه فيما يتعلق بالأدب، وهو الذي لا يتخذ صورته الحقيقية أو لم يكد يصبح ممثلاً مستقلاً لكل الفن إلا في العصر الجديد فقط-أي عندما أصبح الفن تفكيراً بواسطة الصور-نقول: إنه فيما يتعلق بهذا النوع من الفن يكون صحيحاً أيضاً أن نعالج أقدم أشكال الإبداع الكلامي في ضوء الصورة الفنية في المستقبل.

بل إن مقولة الصورة التي ترضي الرسم كل الرضى، والشعر إلى حدّ ما، لم تعد في القرن التاسع عشر ترضي الأدب. ولكي تتميز خصوصيتها المضمونية من العلم، بوصفها تفكيراً، فقد ولدت مقولة الفكرة الفنية. وحتى هذه المقولة لم تعد في أواسط القرن العشرين معبرة عن جوهر الأدب ذي الطابع العصري.

وهكذا تتعاقب درجات العنصر الأساسي في الأدب الفني تقريباً على النحو التالي: الأثر البنية، المادة، ثم الصورة الفنية، ثم الفكرة الفنية. وتبعاً لذلك يتحدد أيضاً النسق الذي تتعاقب بمقتضاه «دوائر» الأسئلة.

إن المراحل المبكرة من الإبداع الكلامي تعمل على خلق منظومة متشعبة من فروع الأدب وأنواعه. حقاً لقد ورثنا منظومة فروع الأدب وأنواعه وأجناسه[*7] التي لدينا عن العهود القديمة. وتعتبر مقولتا النوع والجنس ملازمتين للأدب في مرحلة كان فيها بالدرجة الأولى نشاطاً فنياً، وبناء لكيان واحد، أو لبناء كلي، أو لبنية بواسطة الكلمة. وهنا تجب معالجة الكلمة أيضاً بوصفها أداة (مختلف أنواع المجاز والصور البلاغية). إن منظّري الأدب القدماء يوطدون هذه المرحلة من مراحل الأدب.

كل ما تلا ذلك من تطور الأدب يعتبر، من وجهة النظر هذه، بمثابة تحطيم البنية المتكونة تحطيما ماحقاً وغير مفهوم في البداية، كما يعني ولادة نسق جديد من المقولات مثل: (المنهج، الفكرة، الشعبية، المادة... الخ).

ومن وجهة نظر هذه المقولات تتراجع مقولتا النوع والأسلوب لتحتلا بالتدريج أهمية ثانوية. وتعتبر بنية الأدب في المرحلة الكلاسيكية منعطفاً في هذا الاتجاه، إذ هنا تولد جميع قضايا الفن الجمالية المعاصرة باعتبار الفن معرفة، وإن كانت تدرك على سبيل التوهم، كما تولد في مقولات الفن بوصفه نشاطاً.

إن نسق المقولات الجديد، الذي يتولد بوصفه محصلة لتطور الأدب على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، لا يقاس مبدئياً بما سبقه. حقاً إن الجهة منفكة تماماً بين مقولتي الإبداع الشعبي والمنهج، وإنهما يخضعان لمقاييس مختلفة، وانهما تقعان في أبعاد مختلفة. ويبدو في ظاهر الأمر أن عملية كسر البنية القديمة إغناء وتطوير لها، وهي تخلق في طريقها أشكالاً انتقالية لا حصر لها. لهذا السبب يجد الأدب نفسه فجأة أمام تحولات لا نهاية لها. والهجاء (satire)، الذي لم يكن في القديم إلا جنساً بعينه أو طريقة يكاد فجأة يصبح صفة الأدب المميزة، ذلك أن الهجاء يتطابق من الوجهة المعرفية مع النظر إلى العالم نظرة ناقدة ومع المبدأ الفلسفي في النفي والتوحيد.

من هنا ينبع عدد من التصورات في مجال منهجية البحث والطرح العلمي (لا الانطباعي العارضي) للقضايا الجمالية والبحث الأدبي. وسيكون من المتعذر تماماً استخلاص مقولات النوع والجنس والأسلوب والاستعارة انطلاقاً من «العنصر الأول» حين يفهم هذا العنصر على أنه الفكرة الفنية.

غير أن مقولات المنهج، والمادة، والمثال، والعقلاني والانفعالي، والتيار، والاتجاه.. الخ، يمكن أن تستخلص من الفكرة الفنية ومن تحليل تناقضاتها الداخلية.

الحواشي

(*)كاريليا منطقة تقع في شمال غرب روسيا السوفيتية، يقطنها الكاريليون، لغتهم الكاريلية- المترجم.
(**) «الأغاني الملحمية الكاريلية» موسكو-ليننغراد، مطبعة أكاديمية
العلومالسوفييتية، 1950، ص 88.
(*1) إنجيل يوحنا، الإصحاح الأول - المترجم.
(*2) توصيفنا لأقدم مراحل المجتمع البشري، كما هي متمثلة في الفولكلور، هو توصيف يقوم هنا على أساس دراستين للباحث ميليتينسكي وهما: 1- أجداد بروميثيوس، (البطل المعلم في الأسطورة والملحمة)-«نشرة تاريخ الثقافة العالمية، 1958، العدد 3.
2- نشأة الأدب الملحمي البطولي. الأشكال الباكرة والآثار القديمة. موسكو، مطبعة أدب الرق، 1963.
(*3) قارن أيضاً تعبير «أمنا الرطبة الأرض» و«الوطن الأم». فليس من قبيل المصادفة أنه حتى في بداية الأطوار الجديدة من التطور الاجتماعي الجمالي تطالعنا صورة الأم: أم الرب في العقيدة المسيحية وصورة المادونا عند رسامي عصر النهضة، صورة الأم عند بريخت وتشابك.
(*4) في هذه النقطة يكمن مبدأ انطلاق المدرسة الميثولوجية في دراسة الفولكلور، حيث يعزى كل شيء إلى الصراع بين النور والظلمة. حقاً إن النار في المجمرة تخلق تصوراً عن النار رب السماء (الشمس، الكواكب، البرق). ثم يجري وهم (aberrancy) معكوس، أي أن البطل المعلم (بروميثيوس) يسرق النار من السماء.
(*5) ميليتينسكي، أجداد بروميثيوس... (مصدر سابق)، ص 116.
(*6) المصدر نفسه، ص 116.
(*7) إن أجناس الفولكلور-الرقى السحرية.. الخ-تسبق هذه المنظومة وتعكس كذلك طريقة تكوين الفن كنشاط متميز، خلافاً للدين والعمل والعلم.. الخ.

7 الفصل المركب

Syncretism

ينبغي علينا أن نمعن النظر بعناية في ظواهر الفن الغابرة المركبة، أي قبل أن تنفرط، وذلك لكي نوضح كيف يتولد منها الإبداع القولي. هناك ترقد أسرار شتى، ويوجد كثير من مفاتيح المشكلات المتعلقة بالنشاط الفني، تلك التي سيكون استكناه مغزاها الحقيقي شبه متعذر فيما بعد، نتيجة تراكم الأوهام والترسبات.

لقد سبق أن وصف العلم-بما فيه الكفاية-أشكال وأنواع الأفعال التركيبية عند الشعوب البدائية (قارن، على الأخص، الفصل الأول من «الشعرية» لمؤلفها فيسيلوفسكي وعنوانه: «تركيبية الشعر القديم وبدايات تباين الأنواع الشعرية». بيد أن فهمنا لمضمون تلك الأشكال والأنواع، ونوعيتها ومكانتها في حياة الإنسان في مراحل المجتمع الأولى لا يزال دون الكفاية.

يقول فيسيلوفسكي: «بين القبائل التي عاشت على الصيد تكونت ألعاب مناسبة تعتمد على المحاكاة؛ ففي بورنيو يقلدون عادة الصيد. إن «رقصة الجاموس» عند هنود أمريكا الشمالية هي

فعل إيمائي نشأ بمجمله على أرضية حياة الصيد. فعندما تنقرض الجواميس في السهول يكون هدف الرقصة التي تمثل صيد تلك الجواميس هو استدعاءها، ويرتدي الراقصون جلود الجواميس، فيما يغادر الحلقة من يصابون بالإعياء بوصفهم وحوشاً مقتولة، لينوب عنهم آخرون.. ونشير أيضاً إلى رقصة إيمائية من أستراليا، وفيها يمثل حشد من المتوحشين قطيعاً خرج من الغابة إلى المرعى، بعضهم يستلقي وهو يجتر، وآخرون يحكّون أجسامهم، وكأنما يحكّونها بقرونهم أو بأرجلهم الخلفية، ويلحس بعضهم بعضاً أو يمسح أحدهم رأسه بالآخر. وعندئذ يظهر حشد آخر يتقدم أفراده بحذر وهم يختارون الفريسة. وبين أصوات الإعجاب التي يطلقها المتفرجون يسقط جاموسان فيشرع الصيادون بعملهم عن طريق حركات ترمز إلى أنهم يقومون بعملية السلخ وفصل الجلد عن الجسم. ويرافق ذلك كله أغنية توضيحية يؤديها قائد الرقصة الإيمائية إلى جانب أصوات الجوقة الموسيقية المؤلفة من نساء».[*]

من الواضح أن جميع هذه الأفعال قد انبثقت من ممارسة العمل، وأنها مازالت تحتفظ بدلالة حلقة من الحلقات المكونة لهذه الممارسة؟ ذلك أن الوظيفة العملية لهذه الأفعال هي اجتذاب الفريسة والتأثير بواسطة التمثيل المسبق في نتيجة الصيد المقبلة. يقول فيسيلوفسكي أيضاً: «إنهم يعيشون على الصيد ويستعدون للحرب، فيرقصون رقصة الصيد؟ الرقصة الحربية، وهم يمثلون بالإيماء ما سيقع حقيقة، تخامرهم أفكار التوفيق والثقة بالنجاح». [*1]

إلا أن الصعوبة لا تكمن في توضيح علاقة هذه الأفعال الموغلة في القدم بالعمل، وإنما في إدراك السبب الذي جعل تلك الأفعال تنفصل عن العمل بوصفه ممارسة، وفي إدراك الاتجاه الذي سلكه تطورها. إن التوصيف الماركسي للعمل الإنساني يتضمن جانباً كبيراً من الطريق إلى حل هذه المسألة. إن ماركس يشير إلى وجود حلقتين في عملية العمل هما: المخطط في الوعي، أي المفهوم (بيت في ذهن مهندس معماري، مثلاً)، ثم تجسيد المفهوم؛ أي خلق المادة، والتطبيق (بناء البيت). فإلى أي من الحلقتين يكون أكثر ميلاً ذلك الفعل التركيبي الذي سلف ذكره (رقصة الصيد)؟ يبدو أنه لا يميل إلى أي منهما، وإنما إلى كلتيهما في آن معاً. إن مكانه يتوسط بين

المعرفة النظرية والنشاط المادي العملي. فهو ينغرز بينهما؛ إنه رمز وتجسيد لوحدتهما. فالواقع أن رقصة الصيد، تلك التي تقام قبل الصيد، إنما تقع في مجال الفكرة، والمخطط والوعي. هنا يكون مجرى الحدث الفعلي القادم مثالياً، دون نتيجة فعلية ملموسة. وفي الوقت نفسه فإن ما يجري ويمثل أمامنا هو هذا الحدث بالذات (وليس صورته الثابتة، أو انعكاساً للحدث في الوعي وترجمة له إلى لغة المفاهيم ومقولات الفكر). كما أن تمايزه من الحدث الواقعي يتمثل في غياب المادة الحقيقية، أي غياب المضمون، بل غياب النتيجة الفعلية بالتالي، ويستعاض من هذه الأمور الواقعية بما هو مختلف.

إذا، فالإنسان هنا يعيش لذة مبعثها عملية العمل نفسها، ونشاطه الحر، مبعثه فعله التشكيلي في صورته التشكيلية المحض التي لا تثقلها الضرورة، وفي الغد عندما يبدأ الصيد الحقيقي فسوف يكون الإنسان خاضعاً للطبيعة (سواء الطقس، أو خطر الموت بين أنياب وحش حقيقي). إن الظروف عندئذ هي التي ستحدد أفعاله ورغباته، وسيكون هو عبد تلك الظروف. والقدرة الكلية للعمل الاجتماعي هناك، في تجليها الواحد، ستكون رهناً بملايين المصادفات المجهولة، ويمكن ألا تتحقق. بيد أن ذلك غداً سيكون، أما اليوم فأنا سيد الكون. إنني أخلق جميع الظروف، وجميع الحيثيات وأتصرف بحرية في داخلها.

إن القدرة الكلية لقوى الإنسان الجوهرية، تلك القدرة التي لا تتحقق فعلياً إلا في اللانهاية، من خلال تغيير الطبيعة بواسطة العمل، والتي لا يمكن بلوغها بشكل كامل في أيّ من لحظات التاريخ الفعلي، ولا في أي فعل عملي واحد، تلك القدرة تظهر هنا متحققة، وليكن تحققها هنا مثالياً، لكنه يتم في فعل واحد بعينه، والإنسان في هذه اللحظة ينضم إلى مملكة الحرية، لأنه يحس كمال قدرة الإنسان الكلية التي تعيش في أعماقه.

إن جميع أشكال الانفعالات الجمالية، بدءا من التطهير (catharsis) الأرسطي وحتى المتعة الكانتية العارضة، ومن نشوة الإحساس بألوهية الكون (pantheistical) عند غوته، وحتى إحساس تولستوي بالموسيقى بوصفها مملكة ذكريات لم توجد وآمالاً لم تولد، من نشوة بوشكن بالانسجام، وحتى الاستعداد الثوري للتضحية البطولية في سبيل الإنسانية، تلك الأشكال

كلها تستمد جذورها من هذه النقطة وتعكس مختلف جوانب إحساس الإنسان الواحد بوحدته مع الإنسانية، ومن هنا أيضاً نتبع تلك النزعة الفلسفية في الشعر التي أشار إليها أرسطو؛ فخلافاً للتاريخ وباقي العلوم الأخرى نجد إن للشعر والفن دائما علاقة بالإنسانية من منظور تطورها اللانهائي الذي ينبع من الأبدية وإلى الأبدية يمضي. والفن، من وجهة النظر هذه، يعطي قيمة لكل لحظة، لكل بنية تاريخية-متعينة من بنيات المجتمع. لهذا، فإن الفن تارة يكون قوةً لها، «لا مبالاة» الأولمب بمصير الإنسان-الفرد (القدر في المأساة الإغريقية)، وتارة يكون قوة ذات نزعة إنسانية، في العصر الرأسمالي، حيث يقدّم الإنسان دائما قرباناً لمالك آلية الإنتاج الاجتماعي.

إذا، فالعمل أو النشاط في الفعل التركيبي يغدو متعة. ومصدر هذه المتعة يكمن في حرية التحكم في مادة العمل وفي ظروفه. وفي مادة العمل تظهر المعرفة، أي معرفة. عادات الحيوانات، وسلوكها، وتعاقبية الأفعال الإنسانية خلال عملية الصيد. إن المعرفة وما في وعينا من معتقدات وأفكار وتصورات ليست غاية، وإنما هي وسيلة، مادة، يتكون بواسطتها الفعل بوصفه بنية نموذجية محددة. وبالتالي فالإنسان هنا يتلقى المتعة من النشاط التشكيلي، «في صورته المحض»، هذا النشاط الذي يكمن مضمونه في ذاته. (هذا الجانب من الحقيقة يتجلى في نظرية كانت-شيلر حول المتعة الجمالية التي يقدمها تأمل الشكل الخالص في نظرية الفن-اللعب)، وقد رأى ماركس في العمل المتحرر من دافع الحاجة المباشرة حقيقة أسمى للعمل البشري.

« ...إن الحيوان لا ينتج إلا ما يحتاجه هو بالذات أو ابنه، إنه منتج أحادي الجانب، في حين أن الإنسان منتج شامل، والحيوان لا ينتج إلا بدافع حاجة جسدية مباشرة، على حين ينتج الإنسان حتى وهو متحرر من الحاجة الجسدية، بل إن الإنسان، بالمعنى الحقيقي للكلمة، لا ينتج إلا عندما يكون متحرراً منها..» (التأكيد على أهمية الاقتباس للمؤلف غاتشف).

إن الحركة الذاتية للعمل الإنساني، أي تطور وسائل الإنتاج، هي الأساس، هي لب التاريخ البشري. بيد أن المقصود تحديداً هو الحركة الذاتية، أي الحركة التي تتحقق متحررة من العوامل الخارجية، منبعها يكمن في ذاتها،

وهي لا تبالي في تلك اللحظة بالمادة التي ينضب عليها العمل. ذلك هو النشاط التشكيلي الخالص. وهذه الصفة الجوهرية للعمل الإنساني في تحققه الإفرادي إنما يتجلى في الفن على وجه التحديد، ففي الفن يغترف النشاط التشكيلي مضمونه كأنما يغترف من نفسه، بما هو عمل، أي بما هو الجوهر الأعمق للمجتمع البشري. إن قدرة الإنسان الاجتماعي اللامتناهية على خلق الأشياء، الواقعية والمتخيلة، وعلى التعامل مع أي مادة أو واقعة أو معاناة أو فكرة، وعلى نظم هذه الأشياء وتنسيقها «طبقاً لقوانين الجمال»، وعلى تكوين انسجام منها، وعلى جعل كل واقعة حياتية، أو حادثة، أو معاناة «تسمو لتصبح درة إبداع» (بيلينسكي)-كل أولئك هو المضمون الذي يغترفه النشاط التشكيلي المحض من ذات نفسه. فهذا الشكل، إذا، ليس فارغاً أو سكونياً. إنه شكل لا نهائي النشاط والمضمون. وليس عبثاً أن المقولة الأساسية في فلسفة أرسطو هي «الشكل الناشط» الذي ينطوي على العمل البشري ولا شيء غيره.

الحواشي

(*) فيسيلوفسكي، الشعرية التاريخية، لينينغراد، المطبعة الحكومية الأدبية، 1940، ص 209-210.

(*1) المصدر السابق، ص 208.

8 الإيقاع

يحتل العمل موقع الوسيط بين الإنسانية والطبيعة. إن جوهره والسبب الغائي له هما خلق الانسجام، أي الوحدة بين الإنسان والطبيعة، وبديهي أن وحدة المتعدد والغائية، والانسجام هي التي تعد صفته الأساسية (وبالتالي فهي المقولة الأولى التي يتسم بها الوجود، أي العالم). عندما يصنع الإنسان شيئاً (مطرقة أو سمفونية) فإنه يسعى لبلوغ الوحدة بين المادة المبتدعة ومفهومها (المخطط). ولا يستطيع أي من الطرفين المتقابلين، أي المخطط (المفهوم) أو المادة، أن يكون وحده مصدر هذه الوحدة. فالوحدة إنما تظهر بالضبط كعملية، أو كحركة، أي كعمل يجب في كل لحظة أن يكون حركة هادفة. والوحدة، إذا ما نظرنا إليها نظرة سكونية في المكان، هي نظام ومعيار، وكون. أما إذا نظرنا إليها في الزمان، كعملية، فإنها حركة انسجامية، أي إيقاع. وعليه فعندما يظهر النشاط التشكيلي في شكل خالص، مستخلص من عملية العمل (كما في الفعل المركب)، يصبح الإيقاع عنصره الأول. ويقدم بيوخر في كتابه «العمل والإيقاع»(*) عرضاً رائعاً يبين فيه أن الإيقاع الذي يظهر في العمل يتميز فيما بعد. إن حركات الجسم الإيقاعية

أو الصرخات المنتظمة، ومن ثم الأغنية، بعد أن تظهر كوسيلة لتنظيم العمل تنظيما هادفاً، كتعبير عن النبض، إنما تكتسب قيمة مكتفية بذاتها. وحين ينفصل النشاط التشكيلي عن الممارسة المادية، يكون الإيقاع ممثلاً نموذجياً لهذه الممارسة. إنه يصبح المبدأ الناظم الذي يشارك في خلق البنية الجمالية (الأثر الفني) من مادة حسية (حجر، لون، صوت، حركة، جسم)، أو روحية (تصور تدوّنه الكلمة).

إن أقدم آثار الإبداع الفني (كالرقصات والأغاني والزخارف) تذهلنا بغنى الإيقاعات وبراعتها. فالرسم الإيقاعي بالغ التعقيد الذي يمثل رقصات الطقوس عند الشعوب البدائية ومعجزات ألعاب الجمباز الصيني إنما يبين قدرة فائقة على التكيّف مع الجسم (وهو الأداة الأولى لدى الإنسان عند بدء انفصاله عن الحالة الحيوانية).

إن الزخارف الإيقاعية مفرطة الدقة في الأنغام والمقامات الشرقية (قارن التوقيعات البلغارية المفردة 18/8, 11/8, 7/8, 5/ 8)، أو في الأغاني الهندية تفوق بنيات بيتهوفن الرباعية وتوقيعاته الموغلة في البساطة 3 و 4. وهنا سرعان ما يتبدّى لنا قانون المكاسب والخسائر الحديدي في تطور الإنسانية، والفن خاصة. إن كل ارتقاء يحمل في رحمه انحطاط ما كان من قبل شكلاً أساسياً، أي تراجعه إلى موقع ثانوي. والحال أن انتقال الإنسان من إيقاع الحركات الجسدية (الجمباز) إلى إيقاع الآلات البهلوانية)، من إيقاع الخطوط (النمنمة) إلى إيقاع التصورات، والكلمات (الشعر، الأدب)، هذا الانتقال يؤدّي إلى أن الإنسانية، وهي تكتسب شكلاً أكثر رقياً وتعقيداً من أجل التعبير عن جوهرها الذي تعقد، إنما تفقد في الوقت نفسه الرغبة والقدرة على التعبير عن نفسها بأشكال أكثر بساطة، مما يجعل هذه الأشكال «تحتفظ بمقام النموذج الذي لا يضاهى». (قارن: ماركس حول الأدب الملحمي الهوميري). إن الزخرفة[*1] موجودة الآن لا كجزء من الفنون «الجميلة»، بل بوصفها جزءاً من الفنون التطبيقية»، كما تنتقل «البهلوانية» إلى السيرك، أما اللعب المحض بحركات الجسم فينتقل إلى ميدان الرياضة. إلا أن التطور التاريخي للفن ليس وحده الذي يظهر لنا ما للإيقاع من دور رائد في بداية النشاط الجمالي. فإذا ما نظرنا أيضاً إلى عملية الخلق الإبداعي لعمل فني منفرد وجدنا في شهادات تتردد لدى عدد من الفنانين والكتاب

والشعراء أن العمل المنتظر يعلن عن نفسه قبل كل شظء بالإيقاع، بالنبض الخاص لمجمل القوى الإبداعية، أي بالإلهام. يحدثنا ماياكوفسكي في مقالته «كيف نصنع الشعر؟» فيقول: بينما كنت أعبر المسافة القصيرة الممتدة بين شارع لوبيانسكي ومركز توزيع الشاي في شارع مياسنيتسكي (وكنت ذاهباً لاستلام مبلغ من المال) نظمت من قصيدتي عن يسّين أكثر ما نظمت خلال رحلتي كلها. لقد كان شارع مياسنيتسكي نقيضاً ضرورياً حاداً: فبعد الوحدة في غرف الفنادق جاءت كثرة الناس في شارع مياسينتسكي، وبعد هدوء الريف جاءت حركة وضوضاء الحافلات والسيارات وعربات الترام، أما مكاتب الأعمال الكهربائية فكانت في كل مكان أشبه بتحد للقرى القديمة التي تضاء بشموع خشبية.

كنت أمشي ملوحاً بيدي ومغمغماً دون كلام تقريباً، تارة أضيّق خطوتي لكي لا أعوق غمغمتي، وتارة أزيد سرعة غمغمتي حسب وقع الخطوات. هكذا ينصقل الإيقاع ويتشكل (وكلمة «ينصقل»

هنا مصطلح مستمد من مجال العمل والإنتاج المحض، وليست مجرد صفة فردية يتصف بها أسلوب ماياكوفسكي، بل هي مصطلح علمي تقني دقيق.-غاتشف)، ذلك الإيقاع الذي هو أساس كل شيء شاعري، إنه الأساس الذي يتخلل ذلك الشيء طنيناً. ثم تبدأ بالتدريج في استخلاص كلمات متفرقة من هذا الطنين.

....من أين يأتي هذا الطنين-الإيقاع الأساسي؟ لا ندري.

إنه بالنسبة لي هو كل تكرار في داخلي لصوت أو ضجيج أو قلقلة، بل إنه، على وجه العموم، تكرار لكل ظاهرة أعبر عنه بصوت. (إن إيقاع الكون يتحول مباشرة إلى إيقاع موسيقي. فلنتذكر علم الكونيات الجمالي عند الفيثاغوريين الذي يرى أن العالم انسجام وموسيقى وعدد.-غاتشف). إن الإيقاع يمكن أن يوحي به ضجيج البحر في تكراره، والخادمة التي تصفق الباب كل صباح، ثم تكرر ذلك وتدور تاركة وقع خطواتها في وعي، وحتى دوران الأرض الذي يتناوب عندي، مثل ما في حانوت وسائل الإيضاح، بصورة كاريكاتورية ويرتبط حتما بصفير ريح عاصفة.

إن السعي لتنظيم الحركة (قارن الطروحات الواردة التي سلف ذكرها حول الوحدة والإيقاع وأنهما لا يظهران إلا في العمل بوصفه حركة هادفة

(-غاتشيف)، وكذلك السعي لتنظيم الأصوات حول نفسها، ونحن نستكشف صفتها وميزاتها، هو واحد من الأعمال الشعرية الأساسية الدائمة؟ إنه التحضيرات الإيقاعية. لست أدري إن كان ثمة إيقاع خارج ذاتي؟ أم هو في داخلي وحسب، والأرجح أنه في داخلي فقط. (هذا وهم طبيعي بالنسبة للفنان، لأنه كائن أوجدته الطبيعة والإنسانية لاستخلاص انسجام كامن فيهما وإن كان له وجود موضوعي.-غاتشف). إلا أنه لا بد من صدمة لإيقاظه؛ هكذا يحدث صريف في جوف البيانو نتيجة حركة مجهولة، كذلك حين يكون ثمة جسر مهدّد بالانهيار فإن خطوة نملة في تلك اللحظة تخلخل توازنه.

فالإيقاع هو قوة الشعر الأساسية، هو طاقته الأساسية، وهو غير قابل للتفسير، ولا يمكننا أن نقول عنه إلاً كما يقال عن المغناطيس والكهرباء، أي أن المغناطيس والكهرباء هما شكلان من أشكال الطاقة. ويمكن أن يكون الإيقاع واحداً في كثير من أشعار الشاعر أو حتى نتاجه، وذلك لا يجعل العمل متشابهاً، لأن الإيقاع يمكن أن يكون على درجة من التعقيد وصعوبة التكوين، بحيث لا تستطيع بلوغه بواسطة عدد من القصائد الشعرية الكبيرة». (*2)

كأن الإيقاعات الأولى من السمفونية التاسعة لبيتهوفن هي استخلاص الإيقاع من هيولى الكون المتقلقلة: أي نبض التريولات الغامض في توقع ثلاثة أرباع يقطعه موتيف بمثابة شحنة طاقة عظيمة، وفي داخل «الحقل المغناطيسي» المتكوّن من هذا الاختلاف في الكوامن تولد بعد ذلك كل بنية السمفونية.

وهكذا نكون قد رأينا هنا أن الإيقاع، من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي، هو أول ما يدخل ميدان الفعل. لأنه كأنما يعفينا إشارة بأن شرارة النشاط التشكيلي قد انطلقت، ثم يهيئنا حالاً لموجة معينة. ونرى الشيء نفسه في العملية الفردية من الإدراك الفني. فعندما نسمع أولى الكلمات من قصيدة بوشكن «خبا ضوء النهار...» فإنه لا يكون قد أتيح لنا بعد أن نبدأ التفكير، لأنه لا أيّ من الصورة أو الفكرة يكون قد تشكل بعد. ولكن النبض قد ابتدأ ونحن مأخوذون بسحر الإيقاع. لقد أصخت السمع مرة لطفلة ذات ضفيرتين كانت تلوح بحقيبتها وتردد بمرح:

العاصفة تغطي بالظلام السماء
مثيرة زوابع ثلجية...

إنها، بالطبع، لم تكن تتصور عاصفة في تلك اللحظة، ولم تكن تدرك مغزى ما تقوله من كلمات (على هذه الدرجة من التعقيد النحوي). ولكن من الواضح أنها كانت تشعر بمتعة جمالية.

وهي، لكي تشعر بذلك، لم تكن بحاجة إطلاقاً لرؤية اللوحة ولا لفهم الفكرة. لقد أثّر شعر بوشيهن في هذه الحالة بواسطة الطبقة السفلى من تشكيله، كما يقال، أي بالإيقاع المحض وبسحر القافية الداخلية (تغطي بالظلام)[*3]

وهذا التشابه الصوتي الصرف قد تجاوب تجاوباً بديعاً مع لعب القوى الجسدية التي لم يدركها الوعي الطفولي. وما دام في الإمكان حفظ قصيدة والابتهاج لها دون التفكير بمغزاها، فإن هذا يؤكد أن للإيقاع في الأدب أيضاً أهمية مستقلة نسبياً. وهذا ما تشهد عليه أيضاً عهود الأزمات في الفن عندما راحت الإنسانية من جديد، بعد أن أبدعت أكثر البنى الجمالية تعقيداً، تلتفت إلى التمتع بما سماه هيغل «جمال الشكل المجرد»، أي العناصر الأولى من كل فن، وهي: الإيقاع الموسيقي أو إيقاع الكلام، واللون، والخط. ويتحول البيانو إلى آلة إيقاعية (قارن الحيل kunststuck في الجاز الأمريكي المعاصر). والشعراء الرمزيون ينادون: «الموسيقى، الموسيقى، قبل كل شيء».

إن ما يبرز في مرحلة انحطاط الفن (كالرسم التجريدي، مثلاً) ليصبح هدفا، يكون في التطور التاريخي للفن أو في العملية الإبداعية لدى الفنان الكلاسيكي مبدأ ونقطة انطلاق، ووسيلة لتحقيق المقصد الفني. (قارن ماياكوفسكي-حول الدوافع العرضية لظهور الطنين-الإيقاع الشعري). وإليكم ما يقوله ليوناردو دافينشي في مؤلفه «تعلّم الرسم»:

«لن أنسى أن أضع بين هذه الوصايا طريقة مبتكرة جديدة في المعالجة، رغم أنها يمكن أن تبدو تافهة بل مثيرة للضحك تقريباً، وإن كانت ذات فائدة كبيرة في حثّ العقل على مختلف الابتكارات. ويحدث هذا إذا ما رحت تتفحص جدراناً ملطخة ببقع مختلفة، أو أحجاراً من أنواع مختلفة، فإذا ما احتجت إلى ابتكار تصور لمكان ما استطعت أن ترى هناك وبشتى الأشكال مثيلاً لمناظر طبيعية مختلفة، تزينها الجبال والأنهار والصخور

والأشجار والسهول الشاسعة والوديان والهضاب، وتستطيع فوق ذلك أن ترى ثمة معارك مختلفة، وحركات سريعة لأجسام غريبة، وتعابير وجوه، وثياباً وعدداً لا يحصى من أشياء يمكنك أن تجمعها في صورة متكاملة جيدة...

فلا تحتقرن رأي هذا الذي أذكرك به، ولا تجدن ثقلاً في التوقف مرة أخرى والنظر إلى البقع على الجدار، أو إلى رماد النار، أو إلى الغيوم، أو إلى الأوساخ، أو إلى أماكن أخرى مماثلة، ستجد فيها، إذا ما تفحصتها جيداً، من الابتكارات المدهشة ما يحث عقل الرسّام على ابتكارات جديدة سواء في ذلك أشكال معارك الحيوانات والبشر، أو مختلف أشكال المناظر الطبيعية والأشياء المرعبة، مثل الشياطين وأشياء مشابهة، تصبح سبب شهرتك؟ ذلك أن الأشياء الغامضة تحث العقل على ابتكارات جديدة»[(4*)].

إن ليوناردو دافينشي هنا، إذا، يحث الفنان على التمعن في طريقة صنع المادة لكي يستخلص منها صورة المضمون (الابتكار)، وإيقاع المادة المتميز. غير أنه لا يزال يعتذر بحياء عما قد يبدو من سذاجة هذه الفكرة، وهي تتبدى له «طريقة جديدة مبتكرة في المعالجة». بيد أن هذه المرحلة-في الواقع-هي أولى مراحل النشاط الجمالي وأكثرها إيغالاً في القدم. لقد كانت الشعوب البدائية تعبد النباتات والصخور ذات الأشكال الغريبة (وإلى الآن يستخرج الأطفال من الأرض ما يسمى «أصابع الشيطان»). لقد كان الإنسان القديم يسمع في هذه الأشياء صوت الغائية الخفي الذي يعيش في الطبيعة. وهذه الدرجة لا تزاد موجودة في الصين، حيث يعمدون إلى قطعة المرمر المشوبة بعروق تشكل رسما غير مألوف فيضعونها في إطار ويعلقونها على الجدار، وهناك يجمعون الجذور الشبيهة بالتنين، أو بالسمكة الذهبية، أو بزهرة اللوتس. ولقد كان وأبرازتسوف موفقاً في كتابه عن المسرح الصيني حين سمى هذه الأشياء «تماثيل ولوحات لم تصنعها يد». إن علم جمال العمل، وهو لم يمت في الصين بعد، هو الذي أتاح للصينيين أن يوصلوا إلى القرن العشرين هذا الإحساس الحي بطريقة صنع (facture)، وبإيقاع المادة نفسها، هذا الإحساس الذي لم يعد من الممكن بلوغه في ظل حضارة الآلة السائدة في أوروبا. ومما هو ذو دلالة على أن الفن الأوروبي في القرن العشرين، في عصر الأزمة، إنما يطمح من جديد لإعادة إحياء

جمال الشكل الأصلي الأول، وإلى اقتطاع الصورة (facture) من المادة نفسها (مثلاً: منحوتات إرزي، «الكلمة ذاتية القيمة»، النزعة التركيبية (constructivism). لذا فإن أوبرازتسوف حين يكتشف في الصين هذا الإحساس الشفاف بإيقاع المادة، وهو إحساس شدّ ما يندر وجوده عند أبرع الفنانين الأوروبيين، يتساءل: من أين لشعب بأكمله هذه النزعة الجمالية (aethetiesm)، والتلذذ (gourmandise)؟ ونشعر بالانطباع نفسه عندما نقرأ القصائد ذات الروح «الانطباعية» لشعراء صينيين من عهد «تان»، أو عندما يدهشنا صدق التفاصيل «الواقعي» في كتاب الأغاني الصيني القديم «شي تسين». ومن جهة أخرى فليس من باب المصادفة ذلك الإغراب في الصياغة الأسلوبية لدى الفنانين الأوروبيين في مطلع القرن العشرين (كالشاعر الروسي فاليري بريوسف، مثلا، الذي كتب قصائد «من روح الملايو» و«محاكاة آشورية».. الخ).

الحواشي

* انظر: كارل بيوخر، «العمل والإيقاع». موسكو. دار «موسكو الجديدة»، 1923.

(*1) يمكن أن تكون الزخرفة على مقبض الخنجر أو السكين رمزاً للعلاقة بين مجمل العمل والفن. فالخنجر أو السكين، كأداة عملية، إنما يعبر عن توحد الشكل المعني وحدث العمل. أما الرسم على المقبض، ما دام عملاً لا تمليه الفائدة، وليس ضرورياً من جهة الاستخدام العملي، فإنه يبدو كأنما لا صلة له البتة بالجانب العملي. أما الحقيقة فهي أن الإيقاع المتحقق في الزخرفة إنما يجسد في ذاته الجوهر العام للعمل. هذا الرسم يعتبر ممثلاً للقوى الإنسانية الجوهرية المسيطرة على الضرورة الطبيعية، وبشيراً بمملكة الحرية، إذا، فالعمل على مقبض الخنجر يتجلّى في شكليه: الخاص والعام.

(*2) ماياكوفسكي، المؤلفات في مجلد واحد. موسكو. غوسبو ليتيزادت، 1941، ص 675. (التأكيد في الاقتباس للمؤلف غاتشف).

(*3) هنا تعجز اللغة عن نقل ظلال اللغة الأخرى: (mglojy-croet)-المترجم.

(*4) أوبرازتسوف، مسرح الشعب الصيني. موسكو. دار الفن «1957، ص 87- 88» (التأكيد في الاقتباس للمؤلف غاتشف).

٩ الكلمة

تبين أقدم الأفعال التركيبية أن الكلمة في المراحل الأولى كانت تلعب دوراً ضئيلا، ولم يكن لها صفة المعنى، بقدر ما كان لها طابع الإشارة الإيقاعية التي تتحقق بواسطة الصوت (الصرخة). وهي بذلك لم تكن أكثر من مادة ترتديها الحركة والإيقاع، وبفضلها كانت الحركة والإيقاع يؤخذان من العدم ليصبحا مواد محسوسة. يفيدنا فيسيلوفسكي فيقول:

«ي إحدى جزر فيدجي (لاكيمبا) توجد لعبة بهلوان مصحوبة بالغناء والموسيقى حيث يتناوبان فيما بينهما؟ وبعض المشاركين يصفقون، وينفخ بعضهم في قصبات خيزران طويلة تصدر صوتاً أشبه بصوت طبل سيئ الشد؛ وفي خاتمة كل أغنية يدوّي شيء أشبه بصيحة حربية مألوفة في بولينيزيا.. ففي بولينيزيا (Tutuila) ترقص الفتيات، فيردد بعض منهن أغنية مرحة، بينما تصدر الأخريات أصواتاً من الحنجرة أشبه بالشخير.. ويكون النص كله مكوّناً أحياناً من صيغة تعجب منغمة: (heia, heia) كما هو الحال عند الهنود في غويانا البريطانية..» ويستنتج فيسيلوفسكي أنه: «لدى وجود مثل هذه العلاقات بين النص والنغم

يكون النص في مقام الجسور والدعائم التي يقوم عليها البناء: فالأمر ليس في معنى الكلمات، وإنما في التوزيع الإيقاعي، وكثيراً ما يغنون دون كلمات، بينما يتمثل الإيقاع بضربات الطبل، مثلاً، وتتم التضحية بسلامة بنية الكلمات لكي يسلم الإيقاع (قارن كلام الأطفال وصنع القوافي.-غاتشف).

إن نصوص «الكتاب المقدّس» والأناشيد الكنسية التي يعرفها الزنوج جيداً إنما تلاقي على لسانهم مختلف أنواع التشويه لسبب واحد فقط هو جعلها تتناسب مع الإيقاع. (من هنا ينبع ما يسمى «التجاوزات الشعرية» في مواضع النبر وتوزيع لكلمات.-غاتشف).. ونجد في أداء فيدوسوقا للأغاني الدينية والروسية أن البيت الشعري ينقطع عند آخر مقطع منبور في الكلمة، بينما يهمل المقطع التالي، غير المنبور، فلا ينطق، وذلك لتحقيق الانسجام مع نهاية الجملة الموسيقية.

إن رجحان مبدأ الجانب الإيقاعي-النغمي في بناء الفن المركب (syncritism) القديم، أي المبدأ الذي لا يعطي النص إلا دوراً ثانوياً، هو إشارة إلى هذه المرحلة من تطور اللغة، عندما لم تكن بعد قد امتلكت وسائلها الخاصة، وكان العنصر الوجداني فيها لا يزال أقوى من العنصر المضموني. يفهم فيسيلوفسكي هنا المضمون بشكل ضيق، أي باعتباره مجرد فكرة أو كلمة. ولكننا سبق أن رأينا أن «العنصر الوجدانيً»، أي الإيقاع، هو حامل المضمون العميق.-غاتشف).

هذا العنصر المضموني (والكلام لا يزال لـ «فيسلوفسكي»-المترجم) لابد للتعبير عنه بنحو متطور بعض الشيء، مما يقتضي بدوره تعقيداً كبيراً في الاهتمامات الروحية والمادية. وعندما سيكتمل هذا التطور سنجد أن صيغة التعجب والجملة عديمة المعنى، التي تتكرر دون تبصر أو فهم، بوصفها سنداً للغناء، سوف يتحولان إلى شيء أكثر اكتمالاً، إلى نص فعلي، إلى جين شعري.(*)

إننا لا نزال نقف في بداية هذا التطور، حيث لا يوجد النص بعد بوصفه «كلاً»، أو بوصفه، «جنيناً شعرياً»، فليست تلك سوى فترة ولادة مادة البناء اللازمة للنص. إن كثيراً من الفنون البلاغية والطرائق الشعرية التي ستصبح في المستقبل ثانوية بالنسبة للفكرة الفنية، أو للصورة، وستكون رداء لهذه الصورة إنما تحتل الآن المكان الأول، وهي الأصل الذي يسبق

الكل الشعري. من هذه النقطة، إذا، تتبع جميع أنواع الصياغة الصوتية في الشعر: المجانسة الاستهلالية (alliteration)، وتجانس الصوائت (assonance)، وتجاوب الصوائت، والقافية والتكرار.. الخ.

وتؤكد العملية الذاتية والإبداعية صحة هذه الفكرة، إذ يذكر ماياكوفسكي في مقالته، كيف نصنع الشعر؟: «تدريجياً تبدأ في استخلاص كلمات متفرقة من هذا الطنين: بعضها يتناثر بكل بساطة ولا يعود أبداً، وبعضها الآخر يتريث ويتقلب ويدور عشرات المرات إلى أن تشعر أن الكلمة وجدت مكانها..».

«في البداية كانت قصيدتي عن يسيّنن مجرد غمغمة على النحو التالي تقريباً:

تا-را-رَا (را رَا) رارا، را، رَا (را، رَا)[*1]،
را-را-رى (را را را) را را (را را را ر)
را-را-را (را-را را را را را را را رى)
را-را-را (را را-را) را را (را) را را

ثم تتضح هذه الكلمات:

رَحَلتَ را را را را إلى العالم الآخر
لعلّك تطير را را را را.
بلا مال، ولا امرأة، ولا حانة.
را را (را را را را) الصحوة.

عشرات المرات أعيد وأنصت إلى السطر الأول: رَحَلْتَ را را را إلى العالم الأخير، الخ. ما هذه الـ «را را ر» اللعينة، وماذا أضع مكانها؟ ربما أترك البيت دون

أيّ را را را.[*2]

وهكذا يوضح فيسيلوفسكي كيف يتجلى هذا الجانب في سيكولوجيا الإبداع فيقول: «إن الكلمات تكسّر إرضاء للإيقاع، أي للتناغم». ومايا كوفسكي يبحث عن قافية تنسجم مع كلمة «الصحوة: «بعد أن أخذتُ أهم الأصوات في كلمة «صحا» رحت أرددها في نفسي كثيراً من المرات وأنصت إلى جميع التداعيات: «صحوة»، «صحة»، «صحيح»، «تصحيح»، «النحو»، «أمحو»، «رمح». لقد عثرت على القافية السعيدة. إنها فعل، بل فعل مهيب!

ولكن المصيبة هي أننا في كلمة «الصحوة» نسمع «الواو» و «التاء المربوطة» بوضوح وإن لم يكن بقوة «صح» فماذا أصنع بهما؟ لابد من أن أدخل حروفاً مشابهة في الأبيات السابقة.

لذا فإنني أستعيض من كلمة «ربما» بكلمة يتكرر فيها «و» و «ة» ومن أجل تخفيف وقع الواو أمد الياء «في تطير» التي تسمع وكأنها «تطيير». هذه المرحلة من العملية التاريخية ومن عملية الإبداع الذاتي على السواء تبقى محفوظة في فولكلور الأطفال، على نحو ما تبدو مثلاً في الألعاب التي تقوم على

«تكرارات» لا متناهية (إينا بينا ريس..). وقارن أيضاً الصيغ المقدسة (sacramental)، وصيغ التعاويذ مثل: بريكيكيكس...).

إن الكلمة تنتقل هنا وتبقى لا كمغزى، وإنما كشيء، ويظل ميدان التفكير والوعي جمعيه على سعته هنا غير مشارك بعد، لذا لا يكون الشعر والأدب بالمعنى الدقيق موجودين بعد، إنه يبدأ عندما يأخذ الصوت، الذي كان مادة سلبية وشكلاً يصب فيه الإيقاع، بالكشف عن مرونته الخاصة وعن قيمته الذاتية التي يرجع الفضل فيها إلى فهم الإيقاع بوصفه فكرة، ومن خلاله ينبثق ثاني ميادين الوجود الإنساني العظيمة، ميدان التفكير.

والعمل، الذي هو بداية النشاط التشكيلي، أو هو البداية المتجلية مؤقتاً في حركة محض هي الإيقاع، يعثر على ميدان الوير، أي أن الفعل يعثر على الكلمة. ومن التناقض تولد شجرة الأدب الهائلة.

إن الانتقال التاريخي الكوني من الشعر إلى النثر إنما يتم على وجه التحديد في زمن تحولات الأدب العظيمة، عندما يصبح الأدب تفكيراً فنياً، أو معرفة في معظمه. عندئذ يتجلى التناقض بين الإيقاع والكلمة التي أصبحت فكرة، أي ذلك التناقض الذي هو المنطلق بالنسبة لفن الأدب[*3].

كيف يمكن أن نوفق بين الأقوال المتناقضة التالية؟ لقد كتب شيللر إلى كيرنر يقول: «إن موسيقا القصيدة ترفرف أمام النفس أكثر كثيراً مما يفعل التصور الواضح للمضمون، الذي كثيراً ما يكون غامضاً بالنسبة لي بالذات».[*4] وكان غوته يمعن التفكير في واقعة فحواها أنه ما من أحد من الشعراء الشباب في زمانه قدّم نثراً ناجحاً، فقال: «الأمر في غاية السهولة، ذلك أنه لكي تكتب نثراً يجب أن يكون عندك ما تقوله، أما من ليس عنده

ما يقوله فيبقى له أن ينظم شعراً وقوافي، حيث تجر الكلمة وراءها كلمة أخرى ونخرج في المحصلة بشيء لا يعني شيئاً في جوهره، ولكن له شكلاً يبدو كما لو كان شيئاً ما». يقول غوته: «إن الإيقاع مُغر. فلقد امتدحوا قصائد سخيفة تماماً، وذلك بفضل إيقاعها الناجح». وقد اقترح غير مرة: «العودة إلى كل عمل شعري ذي شأن وصياغته صياغة نثرية، ولا سيما إذا كان عملاً ملحمياً» (!). لأنه عندئذ فقط «ينكشف المضمون المحض، الكامل، هذا الذي كثيراً ما نخدع بوجوده-وهو غائب-، ثم هو-في حال وجوده-يكون محجوباً عنا (!) بالشكل الخارجي البارع».[*5]

وقد برزت حينئذ مشكلة الإيقاع (الشكل) والفكرة (المضمون)[*6] بروزاً بالغ الحدة جعل الشاعر العظيم يقترح تحطيم الشكل الشعري تحطيما لا رحمة فيه، بغية الكشف عن الفكرة، لأنه يعوق ظهورها. إلا أن في وسعنا حالاً أن نسوق عدداً كبيراً من الأقوال المتناقضة وبينها أقوال غوته نفسه. حيث نراه يؤكد على أنه لا وجود لفكرة شعرية فنية حية دون إيقاع، أو جرس.. الخ، وأنها بغير ذلك كزهرة في باقة ذابلة.

وتبين هذه التناقضات بكل وضوح عن العمق السحيق لذلك التناقض المميز للأدب، والقائم بين الإيقاع والكلمة، أي التناقض الذي واجهنا في بداية ظهور الأدب (كشعر). إن هذا التناقض في الواقع يستدل منه منطقياً وبطريقة حرفية على مجمل ذلك النظام الذي يتكون من طبقات متراكبة من التناقضات. وهي تناقضات تحدد حياة الأدب وتطوره مثل: الشكل والمضمون؛ اللاوعي والوعي؟ الانفعالي والعقلاني؟ الإلهام والصنعة؟ الفكرة والصورة؟ المنهج والنظرة إلى العالم... الخ. ويتجلى لنا كل ما ينطوي عليه هذا التناقض من غنى إذا ما تذكرنا أن الإيقاع الذي يتضاءل أمام عظمة الكلمة ويبدو غير جوهري هو في الحقيقة حامل المضمون الذي لا نهاية لثرائه.

إن الإيقاع في الفن هو الذي يمثل العمل الاجتماعي تمثيلاً كاملاً، وهو من خلال ذلك يمثل المبدأ النشيط الخلاق في الكون، إنه يمثل نبض الكون. فهو مبدأ جوهري يسري في كل عصر وفي كل إنسان، إنه قوة موضوعية. هذه القوة وحركتها موجودتان دائما بصرف النظر عن كوننا نعي ذلك أولا نعيه. أما الوعي (الفكرة)، أو الكلمة، فعلى العكس من ذلك، قوة ذاتية.

ولهذا فإننا لا نستطيع دائما أن نستشف بواسطة الوعي إلا جزئيا من الحقيقة، أي الحقيقة النسبية. إن الوعي بعد أن ينبثق من الوجود يسمو فوق الوجود، إلا أنه أصغر منه. وهنا يتبين أن المبدأ المباشر-واللاواعي بهذا المعنى-يحافظ على حقه في الوجود حتى عند ظهور الفكرة، باعتباره يقوم مباشرة ودونما وساطة الفكرة العقلية بإطلاعنا على «القوى الجوهرية» للوجود وللإنسانية على ما سوف يسمى فيما بعد «الحياة الحيّة» وهنا، مثلا، سر ما يلجأ إليه ليوتولستوي من تصوير جارح للعقليين من أمثال سبيرانسكي، وهنا أيضاً سر الروعة الخارقة عند ناتاشا روستوفا، التي «لا تُمتع بأن تكون ذكية»، ورغم ذلك فإن أناساً فائقي الذكاء، من أمثال الأمير أندري وبيير بيزوخوف، يشعرون أمامها بسخف أفكارهم.

إن هذا التناقض الذي نقف عند منابعه، وأكرر ما أقول، يعتبر مميزاً لفن الأدب. وعبر تطور الأدب يجد هذا التناقض حلّه في هذا الاتجاه أو ذاك، وفي كل مرة نجد الاتجاه الذي يخيل لنا أنه قد انهزم (سواء كان اتجاه الشكل أو المضمون، الوعي أو اللاوعي، الجميل في الفن أو الجميل في الواقع.. الخ) نجده وقد انبعث فجأة من جديد في المرحلة العليا، كطائر الفينيق (العنقاء)، متجدداً في نوعية جديدة ومؤكداً أحقيته المطلقة (قارن الانتقال من عقلانية عصر التنوير إلى العبادة الرومانسية للحدس، ومنها إلى علمية الواقعية عند بلزاك، وهي علمية مسخت لتصبح مذهباً تجريبياً على أيدي أنصار المذهب الطبيعي، وقارن أيضا نظرية ليو تولستوي عن الفن، بوصفه إفصاحاً عن المشاعر، بعلم الجمال عند تشير نيشيفسكي، ثم قارن بالرومانسية الثورية عند مكسيم غوركي بعد أنطون تشيخوف الذي «قتل الواقعية»..الخ الخ).

هذا لا يعني أن ذلك التناقض عصيّ على الحل بشكل عام. فهولا وجود له في ميادين النشاط الإنساني الأخرى سواء في الممارسة المادية أو في العلم، (إما أنه لم يظهر بعد وإما أنه قد حل). ولكن هذا ليس أدباً؟ فقد أبدعت الإنسانية الأدب من أجل معالجة هذه المشكلة تحديداً من بين كثرة لا تحصى من المشكلات (التناقضات) التي تعالج بدورها في ميادين العمل والوعي الأخرى.

ولكن فلنعد إلى الينابيع ولنتفحص المشكلة في شكلها الأولي الأبسط:

الإيقاع والكلمة.

تكمن النزعة الأساسية في كون الكلمة تمتص الفعل، أي أنها تكف عن أن تكون مادة ظاهرية معتمة، بل إنها تشرع في الإضاءة من الداخل، بواسطة الفكرة، وعندئذ تبدأ عمليتها العكسية، أي تبني الفعل من نفسها، إنما الآن لا كفعل مادّي تقوم به الأيدي والأجسام، بل كحركة مثالية للتصورات، أي كرد للفعل. وفي مسيرة هذه العملية تنتظم من الإبداع الفني مختلف أجناسه وأنواعه وعناصره بواسطة الكلمة. إن الفعل التركيبي يلد الحبكة التي تعيد الأدوات الكلامية صنعها؛ فالحبكة تتجمع في صورة. ثم يحدث العكس، أي أن الصورة، أو الفكرة الفنية تصبح مصدر الحبكة والبنية. ويمكن أن نتتبّع المراحل المتتالية من انتقال الفعل إلى كلمة في أعمال فيسيلوفسكي نفسها. بيد أن علينا أن ندرك حالاً الصعوبة الرئيسة التي تنتظرنا؛ ذلك أن التفكير (الألفاظ، اللغة، الكلام) موجود، وهو يولد أثناء عملية العمل. فما يهمنا الآن هو الخاصية التي تكتسبها الأفكار والكلمات حين استخدامها، أي إبان المدى الواصل بين التفكير والعمل، وهو المدى الذي يملؤه الفعل التركيبي. إن الصرخة الانفعالية (الصيحة) في رقص النشوة لم تتخذ شكل فكرة بعد. لكنها، حين كانت تتكرر، اكتسبت طابع إشارة ذا معنى، أي طابع دلالة على فعل معين.

تتألف الأغنية القومية عند الكامتشاديين من تكرار لامتناه لكلمة واحدة دون غيرها هي (Bahia).[7*] وبالتالي، فإن هذه الكلمة تستدعي في وعي الإنسان الدائي مجمل الفعل في كليته، كزمن واحد، وليس كامتداد في الزمن. قارن في العملية الإبداعية لحظة يكون فيها الفنان الذي يبدع فنّاً زمانياً، كأنما يبصر حالاً، وبلمح البصر كل مؤلّفه المقبل. وما أشهر موزارت أنه في لحظة التصور الفني يتخيل مؤلفه المقبل متجسداً في الفضاء، وكأنه يرن في وقت واحد، إنه يتخيله لوحة.

«فأنا لا أعرف ماذا سأغني، غير أن الأغنية وحدها تنضج». هذا الإحساس لا يختفي مع ولادة الكلمة الأولى، بل إنه يمتد، لذا فإن الكلمة الأولى (الموضوع الدال motif) بوصفها إيذاناً بالكلمة التالية تتابع الرنين بلا نهاية، تتكرر، وتتوتر، إلى أن يدخل فيها كل عالم وعي الفنان، إلى أن تبدأ الحركة. «في معظم الأحيان تبرز كلمة رئيسة: إنها تلك الكلمة الرئيسة

التي تضفي طابعها على مغزى القصيدة، أو الكلمة القابلة للتقفية»(8*) ويشير ماياكوفسكي هنا إلى المرحلة التالية في العملية الإبداعية عندما يولد مغزى محدد، ولكنه لا يزال يتضمن الدرجة السابقة. والتكرار اللانهائي لكلمة «الصحوة»، بحثاً عن حركة صوتية ذات مغزى، إنما يؤكد ذلك.

إن تكرار الكلمة التي هي مفتاح الإشارة (أي تكرار التسمية، أما فيما بعد فهي الكلمة الأساسية ذات المغزى). هذا التكرار يحمل في ذاته تهديداً لطغيان الإيقاع، ذلك أن الكلمة تنتفخ، وتسمّر الانتباه، إنها تقف، فيما يتحرك كل شيء (الأجسام والأنغام).

ولكن التكرار نفسه، المتولد من الإيقاع، إذ يعطي للكلمة وزناً في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، إنما يعود فجأة فيُفقد الكلمة وزنها كأنها لم تكن، ذلك أن التكرار الآلي يعطل الوعي. ومرة أخرى يهيمن الإيقاع وجمود الحركة. وفي هذه النقطة يكمن مصدر كثير من المشاكل الجمالية مثل: الموروثات والتقليد، والتجديد، وإحياء الفنان للكلمات. (يقول ماياكوفسكي: «الكلمات عندنا... تبلى كالثوب»؛ ثم قارن أيضاً نظرية «التصعيد» عند شكلوفسكي).

إن التكرار يحيي الكلمة ويميتها، يفسر قدرة البشر على أداء أغنية لا يعرفون معنى كلماتها. في العملية الإبداعية الفردية تستطيع أيضاً كثرة تكرار الموضوع الدال (الموتيف) أو الكلمة أن تجمّد تيار الإلهام وأن تطرد طائر الوحي. قارن شكوى الفنانين الدائمة من أنهم فوّتوا اللحظة المناسبة، التي هي عصب الفكرة، فماتت.

ويتجلى دور التكرار الذي يحفز الإبداع في ظهور المحسنات الشعرية مثل التكرار الاستهلالي (anaphora والتكرار الختامي (epiphora)، والترديد الذي هو مميز نمطي للأغاني الشعبية حيث تتكرر نهايات الأسطر الشعرية، في بدايات الأسطر التالية.

وتتمثل المرحلة التالية في الأمثلة الآتية التي يوردها فيسيلوفسكي:

(تتألف الأغنية القومية عند الكامتشاديين من تكرار لامتناه لكلمة واحدة هي Bahia. أو هم يغنون هكذا: «مازالت داريا ترقص وتغني!» ويتكرر هذا حتى يبلغ ثماني مرات».(9*) لم تعد الكلمة-المفتاح، أو التسمية-هي المهمة هنا، بل خففتها الفكرة-الجملة. ولكن الكلمة مازالت لا تعني إلا الفعل أثناء

حدوثه. إلا أنها قد احتوته في ذاتها خلال جريانه وصارت معادلة لحركة الفعل. ومن هذا المنطلق أخذت الكلمة تصبح أشبه بالإله مولوك الذي يلتهم كل شيء ويطمح إلى ابتلاع الفعل في جميع مراحله. وتنمو الكلمة لتبلغ الخط الثاني، إذ ثمة خطان يسيران في البداية متوازيين:

ونحن زرعنا الجاورس(*10) زرعناه-

ونحن سندوس الجاورس سندوسه.

هنا نصفا جوقة يرقصان ويغنيان. إن الكلمات تعبر عن الحركات وتلفظ معها في آن معاً.

وهكذا فإن الكلمات الأولى، التي تتحول إلى فعل، هي الكلمات والتعليقات والأوامر والإشارات التي تتبادل المواقع فيما بينها خلال حدوث العمل. وليس لها في البداية أي مهمة إضافية أخرى سوى إعادة تمثيل دقيقة لحدث العمل من خلال اللعب (إلى جانب حركات الأيدي والإيماء). إلا أنه بفضل الكلمة تتكثف هنا إمكانية انتقال حدث العمل الذي يجري التعبير عنه إلى مقام يصير به حدثاً مثالياً. إذ إن الفعل يجد ذاته مجرد وهم، أي أنه في هذه الحالة لا يعطي نتائج عملية. وهذه النتائج في أحسن الأحوال ستجيء غدا، عندما تحل عملية الصيد محل رقصة الصيد. ولكن ما دام الأمر كذلك فإن إعادة التمثيل الكامل لمجمل حدث العمل، المستعاض منه بالكلمات، تفقد غائيتها. وهكذا نرى كيف يتضاءل رجحان كفة حركات الجسم والغناء في الفعل التركيبي ليتزايد رجحان كفة الكلمات. ثمة خطان (خط حركات الجسم وخط الكلمات) يتقاسمهما المشاركون: العازف المغني والمجموعة الراقصة مع الأدوات القارعة. من هنا، إذا، يمتد الطريق إلى قائد الجوقة وإلى الجوقة.

إن الكلمة ما إن تحتوي على الفعل في ذاتها حتى تنقلب تماماً كل علاقات الرقص والغناء والنص. والآن تبدو الكلمة هي المنطلق، وهي الأولى. جاء في أحد كتب «شي تسين» الكونفوشيوسية التشريعية (Canonical) أنه عندما يشعر الإنسان بالفرح فإنه يعبر عنه بالكلمات. لكن الكلمة لا ترضيه فيجمع بين جوقة من الآلات الموسيقية. ولا تكفيه الجوقة فتشرع يداه تتحركان عفوياً وقدماه تدقان الأرض.(*11)

هذه التعاقبية تبدو لنا من وجهة نظر العقل السليم منطقية وبديهية

إلى حد أن افتراض تعاقبية أخرى، أو نقيضة لها من باب أولى، يبدو لنا سخفاً وهذراً. بيد أنه قد أتيح لنا أن نقتنع بأن كل شيء كان على العكس من ذلك، إذ إن الترتيب إنما كان على النحو التالي: الرقص، ثم الغناء، ثم الآلات الموسيقية، ثم الكلمة. وشبيه ذلك ما يقوله العقل السليم للإنسان من أن الشمس تشرق ثم تدور حول الأرض وتغيب.[12*] (قارن ما قدمه برتولد بريخت تقديماً رائعاً في مسرحيته «حياة غاليليو» من حجج كان رجال الكنيسة ينسبونها إلى العقل السليم تحديداً).

إن نسف نقطة الانطلاق أمر مميّز جداً بالنسبة للتطور، قلّما يؤخذ بعين الاعتبار في علم الأدب حتى الآن، كما أن تصورات من نوع «الشمس تدور حول الأرض» هي على درجة من الكثرة تستوجب عملاً فائق الضخامة والصعوبة من أجل تخليص الجوهر الأصيل لكل ظاهرة من أسر الظاهر الذي تبدو عليه، والذي كثيراً ما يكتفون بتقديم وصف له وحسب. مثال ذلك في الفترة الأخيرة تلك المناقشات حول الواقعية اليونانية-الرومانية (antique)، أو في كتاب الأغاني «شي تسين» الصيني القديم، أو حول الواقعية عند يوريبيدس، أو في الروايات الصينية خلال القرون 14- 16، وحول فن التنميط (typisation) في الفولكلور، وحول وحدة النمطي والفردي في أبطال هوميروس... الخ. كل هذا إحلال لشكل الأشياء المتأخر الذي تكتسبه بعد «تغيّرها» محل شكلها الأقدم الذي كان لها قبل «التغيّر».

ومن المعروف أن دور العام، أو دور الموروث (tradition) يتضاءل بينما يتعاظم دور الجانب الخاص، أي دور الحرية، إبان هذا الصعود من الرقص عبر الغناء إلى الكلمة. يقول فيسيلوفسكي: «في البداية كان (النص) يُرتجل... إنه عبارة ليست كبيرة، قوامها بضع كلمات، يوحي بها حادث عرضي ما، أو انطباع، وتتكرر عددا غير محدود من المرات.

ولا تعرف هذه الأغاني التناقل. فعند زنوج (Abongo) لا توجد أغان متوارثة تنتقل من جيل إلى جيل؛ ثمة أغنية كاملة، مثلاً، قوامها العبارة التالية: «الإنسان الأبيض إنسان طيب. إنه يعطي الملح لأبونغو..» الكلمات عموماً ليست متينة الارتباط بالنص.. أما الماريسيون الذين يحتل شعرهم مرتبة هامة في سلم تطور المضمون فإنهم ينتقون كلمات تناسب ألحاناً معروفة؛ وعندما يقال إن هذه الأغاني لا تحفظ في الذاكرة وحسب، بل

يجري توارثها، يصبح السؤال التالي واضحاً: أيهما يخضع للموروث، النّص أم اللحن؟ فمنذ أواسط القرن التاسع عشر عُدّ اللحن أهم من الكلمة المرتبطة به، وكان في وسعه أن ينتشر بمفرده». (13*)

من المعروف للجميع أن حركات وأشكال الرقصات الشعبية كانت الأقل عرضة للتغيرات خلال التطور التاريخي، تليها ألحان الأغاني، ثم النصوص التي هي الأكثر عرضة لتلك التغيرات. إن تأليف نص جديد للحن شعبي أو لأغنية شائعة ربما يكون النوع الأكثر جماهيرية والأسهل بين أنواع الإبداع الشعري لدى الهواة. (قارن مالا حصر له من نصوص للأغنية الحربية «الحفرة» ومختلف الأغاني «المحترفة» عند الجيولوجيين والسياح.. الخ). وكثيراً ما استخدم ماياكوفسكي الإيقاع الشعبي إبان سعيه إلى دفع شعره إلى الجماهير الواسعة زمن مكافحة الثورة المضادة في العشرينات.

وهكذا فإن النص بفضل دوره الثانوي والعرضي تحديداً، الذي قلما احترم بالقياس إلى الرقص واللحن، يندفع بقوة قصوى إلى مجال الحرية، وتكتسب الكلمة الشعرية إمكانية تطور غير محدود. إن موروث الكلمة يظهر في مرحلة أرقى، ولذلك سيبقى دائما أكثر حرية ومرونة واستيعاباً من موروث العمارة والتصوير والموسيقا. وعلى غرار ذلك نرى أن أسفل جذع الشجرة يكون الجزء الأكثر ثباتاً حين هبوب الريح، بينما يتدرج الاهتزاز والتمايل صعداً حتى يبلغ ذروته في قمة الشجرة وأوراقها.

حقا، في الحقب الأولى، وعندما يكون التوجه الملموس ورد الفعل البشريان، (لا الحيوانيان) غير متطورين، فإن المبدأ التقليدي (tradition) في الوعي يُخضع لنفسه النص أيضاً. وتنتقل كلمات الأغنية المتوارثة عن الأجداد حرفياً أيضاً، شأنها شأن حركات الجسم في الرقص وشأن اللحن. في هذه النقطة ولد المثل القائل: «لا تطرحن من الأغنية الكلمات»).

إلا أن تناقضاً يبرز هنا، وهو: أن حركات الجسم والألحان قد صقلها التقليد (tradition)، وهي تجسد في ذاتها ما لدى القبيلة من خبرة مشتركة وفاعلة بالنسبة للحاضر أيضاً. أما الكلمات فتظهر في مناسبة بعينها، وتحمل في ذاتها المضمون الواحد لتلك المناسبة. إن الكلمة بوصفها معنى تعيش، بالتالي، لحظة، أي أنها تشير إلى هذا، ثم باختفاء الـ «هذا» لا يبقى منها إلا صوت فارغ، أعني مجرد مادة يتجسد فيها الإيقاع. وفي حال

التكرار تعود الكلمة من جديد إلى العدم.

إذًا، فإن قانون الكلمة (إذا ما أرادت أن تبقى معنى، وليس كشكل مساعد ينسكب فيه الإيقاع) يتمثل في الحركة، وفي التوجيه إلى شيء محدد، فرد، متبدل، وفي تثبيته.

ولذلك فإن مجالاً لانهائياً من المضامين يقتحم ميدان الفعل.

ومع ظهور الكلمة يولد الزمن، أي انفصال الحاضر عن الماضي والمستقبل. ففي الفعل الإيمائي الأول يكون الزمن مائعاً، أما في «الكلمات-الإشارات» التي ترافقه فلا يشار إلا للحظة: «إنني أفعل كذا» أو«اعمل أنت كذا». ولأن الكلمة على التحديد تثبّت اللحظة الواحدة لكي تحيا وتطول، أي لتصبح شيئاً عامّاً، فإن هذا العنصر، الذي هو اللحظة، يجب أن يكف عن المطالبة بالحياة الآن وأن يؤخذ كشيء كان وانقضى. من هنا فإن الماضي والسرد، في الوقت نفسه، هما ميدان خاص بالأدب. إذ إن الأدب كتعبير عن الحاضر، بوصفه لحظة، إنما يتراجع أمام الرقص والموسيقا حتى في أرقى أشكاله الشعرية الغنائية (tyrical) وفي الدراما إلى حد ما (مع أن هذين الشكلين أيضاً يعالجان في معظم الأحوال السرد الماضي أو الحاضر). فليس عبثاً، إذا، أن النثر، رواية وقصة وأقصوصة، قد احتل المقام الأول حين أصبح الأدب فناً شاملاً (في العصر الحديث).

فلننصت باهتمام إلى أقدم الارتجالات التي قيلت في مناسبة خاصة: «في جزيرة (Mexiana) عند منابع الأمازون يبدأ المغنى هكذا: «لقد مرض أبونا (Pebre) ولم يتمكن من المجيء!»؛ فتردد الجوقة هذه الكلمات، ثم يتابع مغن آخر: «فقررنا أن نذهب في اليوم التالي للاطمئنان عن صحته». وتردد الجوقة هذه الكلمات أيضاً.. عندما عرج مونغو-بارك مرة على زنجية فإن النساء اللاتي كن جالسات يغزلن قد أسرعن إلى تأليف أغنية ولحن عنه: «كانت الرياح تهب والمطر يهطل، ظهر رجل أبيض شاحب اللون، ضعيف ومنهك، وجلس تحت شجرتنا، ليس له أمٌّ لتقدم له الحليب، ولا زوجة لتطحن له الدقيق». (ما إن ظهر الزمن الماضي حتى تبعه في الحال الزمن المستقبل. غاتشف): فليس له أمّ لتقدم له الحليب، ولا زوجة لتطحن له الدقيق». وعندما وصل داروين إلى تاييتي نظمت فتاة هناك أربعة أبيات عنه. وأديت بمصاحبة الجوقة.

وتعتبر الأغنية اللوبارية[*14] (وهي بلا جوقة) نموذجاً طريفاً للارتجال (extempore). إن اللوباري يتغنى دائما بما يرى ويسمع في اللحظة الراهنة (ومع هذا فهو يعرض ذلك كماض، سرداً غاتشف). مثل: وصول جوّال، أو موظف... الخ. ويصف مكسيموف هذا الغناء على النحو التالي: (جلس اللوباري وراء طاولة، اتكأ بمرفقيه عليها وجأر... بأغنية رتيبة. لم يكن يتمتع بصوت حسن (ولم يكن ذلك مهمّا حين ولدت الكلمة. غاتشف)، ولكنه كان يرفع صوته تارة ويخفضه أخرى قائلا: «سافرت إلى خطوبة في يوكانغا... وسافر الخطَّاب إلى لومبوفسكي (كنيسة). أما العريس فقد حضر إلى لومبوفسكي، فوضع السماور وذهب إلى القطيع، وصل الموظفون. خطر لهم أن يسافروا معاً إلى كنيسة يوكانغا. يقول الشرطي: سأذهب إلى الاجتماع لساعتين. واستلقى موظف آخر في الوادي، ويقول: أيقظني عندما يصل ب. أ. ثم ظهر العمدة، فقال الموظف المستلقي في الوادي: افتحوا لي (الستارة). خرج الموظف من الوادي وذهب إلى الشقة المخصصة، وقال للعمدة: أذهب إلى ب. أ. واسأله: هل سيبقى هناك طويلا؟ يجب أن نمضي قُدُماً. جاء العمدة وقال: «بوسعكم أن تسافروا إلى كوربتي، وأنا سأحضر بعد ساعة». لقد كان وجه المغني يشع إلهاماً، وكانت وجوه المستمعين جادة».[*15]

مثل هذه السردية النثرية «يا المناسبات» واسعة الانتشار في نشاط الهواة حتى الآن: أشعار في أشخاص، تسجل واقعة معروفة لفئة معينة من الناس (قارن التجارب الشعرية في المدرسة، في جرائد الحائط المحلية). وبما أن مثل هذه الأشعار لم يعد يستطيع أن يطرح نفسه كشعر ذي شأن (أي كتعميم فني) فإنه ينظم الآن في معظمه مطعَّما بصبغة السخرية من الذات وله توجّه فكاهي. غير أن الأمر لم يكن على هذه الشاكلة في المراحل الأولى حتى في الآداب القومية. ففي أواسط القرن التاسع عشر في بلغاريا، على سبيل المثال، أي في زمن ظهور الأدب القومي، كان ما يسمى «نظم الشعر المدرسي» واسع الانتشار. فكانوا ينظمون شعراً عن أسعار الحطب في الشتاء الماضي، وعن الامتحانات التي تكون قد انتهت لتوها في المدارس... الخ. إن ما تشمل عليه بعض المؤلفات الأدبية (في شكل مقالة اجتماعية، أو هجاء ساخر) من تلميحات إلى أشخاص، إنما تعكس هذه

المرحلة من مراحل «الوعي الأدبي» تحديداً.

وهكذا يتداخل مع ارتجال «المناسبات» مجال هائل بأكمله، ألا وهو مجال الماضي والحاضر اللذين لا يمكن استشفافهما إلا بواسطة الكلمة (وليس بواسطة حركة اليد والموسيقا). ويدخل مع هذا أيضاً حقل المضامين كله. ذلك أن واقعة تجزئة الزمن نفسها إنما هي علاقة: علاقة الحاضر بالماضي، وعلاقة الحاضر بالمستقبل. فتظهر الشرارة، أو حركة الفكر، لأن تمييز الخبرة الماضية من الخبرة الحاضرة يتطلب في الحال الربط بينهما من خلال العلاقة. والكلمة هي التي ستصبح سبيكة هذه العلاقات. ومن هنا تولد لتداعيات حركتها الذاتية، وإيقاعها الخاص. وعلى هذا النحو فإن الشكل الأولى للتناقض، الذي ابتدأنا منه، أي التناقض بين الإيقاع والكلمة، إنما يصل إلى حله، فلا تعود الكلمة صوتاً أو مادة ينسكب الإيقاع فيها، بل تصبح فكرة وعلاقة. إنها تحتوي في ذاتها على الإيقاع والفعل. ويظهر في المحصلة نوع من الحركة الهادفة هو حركة التداعيات. فيحدث انتقال تدريجي لمصدرها أو بؤرتها من الفعل إلى التداعيات نفسها. وتدخل هذه التداعيات في علاقة جمالية مع الواقع دخولاً مباشراً (ليس عبر وساطة الفعل).

الحواشي

(*) فيسيلوفسكي، الشعرية التاريخية، (مرجع سابق)، ص 202- 206 (التأكيد في الاقتباس للمؤلف غاتشف).

(*1) نشير بالحركة (/) إلى النبر الموسيقي في البيت الشعري-(المترجم).

(*2) ماياكوفسكي المؤلفات لا مجلد واحد، (مرجع سابق)، ص 75- 276.

(*3) ماياكوفسكي. المرجع السابق، ص 278.

(*4) أقتطف من كتاب: غورنفلد. كيف كان يعمل غوته وشيللر وهايني، موسكو، «مير»، 1933، ص 12- 18.

(*5) المرجع السابق، ص 19 (التأكيد في الاقتباس للمؤلف غاتشف).

(*6) قارن أيضاً انتقال بوشكن على تخوم ثلاثينات القرن التاسع عشر من الشعر إلى النثر قائلا: «إن النثر يتطلب الفكر ومزيداً من الفكر».

(1) سكان شبه جزيرة كامتشاتكا على المحيط الهادي في شمال آسيا السوفيتية.-(المترجم).

(*7) فيسيلوفسكي، الشعرية التاريخية. (مرجع سابق)، ص 204.

(*8) ماياكوفسكي، (مرجع سابق)، ص 275.

(*9) فيسيلوفسكي، الشعرية التاريخية، (مرجع سابق)، ص 204.

(*10) نبات يشبه القمح. قديماً كانوا يدرسون سنابله بالأقدام لاستخراج الحبوب منها. وكانت هذه العملية ترافق بهذه الأغنية.

(*11) شنييرسون، الثقافة الموسيقية في الصين. موسكو. دار الموسيقا، 1952، ص 31

(*12) (مع أن الحقائق على خلاف ذلك)-«المترجم».

(*13) فيسيلوفسكي، (مرجع سابق)،، ص 204, 206.

(*14) اللوباريون أقوام بدائية متخلفة تعيش في المناطق الشمالية وفي الشرق الأقصى السوفييتي. (المترجم).

(*15) فيسيلوفسكي، الشعرية التاريخية، ص 205.

15 الكل (الحبكة، الصورة)

وهكذا فإن ارتجال المناسبات، الذي يشير إلى المظهر النثري للأشياء ويسجل التفاصيل بصدق، هو ما وصلنا إليه نتيجة ما سبق من دراسة. وهنا نجد تفسيراً لذلك التشابه الخادع بين الواقعية، بل بين الطبيعية في الأدب الأوروبي، نهاية القرن التاسع عشر من جهة، وأقدم آثار الفولكلور من جهة ثانية. فكتاب الأغاني الصينية القديم «شي تسين» الذي يرجع إلى القرون (12- 7) قبل الميلاد يذهل القارئ تماماً بصدق التفاصيل في تصوير العمل والثياب والطبيعة. هذه الميزات التي تبلغ حدود النمنمة من حيث الدقة نجدها كذلك في آثار الرسم والشعر الصينيين في العصور التالية أيضاً. كذلك فإن الرسامين الأوروبيين في القرون الوسطى يتفوقون على معاصرينا في دقة التفاصيل (قارن خط الرسم stroke عندهم بما جاء بعدهم من رسوم تستخدم فيها الفرشاة العريضة والبقع)، إلا أنه لا داعي للغرور.

لا وجود هنا لخطة كاملة بعد. إن الكلمة وخط الرسم يتبعان طائعين شيئاً معيناً ومرئياً، وواقعاً فعلاً.. الخ، غير أنهما لم يكتسبا بعد مصدر النشاط الداخلي والقدرة على إعادة تقييم ما هو موجود

وخلق الخطة، أي خلق الكل الشعري، أي أن الحركة الذاتية مازالت معدومة. وتكون المحصلة هي ضياع ميزات التجربة الأمبريقية نفسها، وميزات دقة التفاصيل وصدق التعبير عن اللحظة الخاصة.

يقول فيسيلوفسكي حول الارتجالات التي تسجل الملّح الفرد: إن ارتجالات المناسبة يمكن أن تختفي مع المناسبة عندما يبرد الاهتمام بالحدث الذي استدعى الارتجالات، إلا أن هذه تستطيع أيضاً أن تعيش بعض الوقت في البيئة التي أبدعتها. وحين كانت الارتجالات تقتصر على بيتين أو ثلاثة أبيات من الشعر. يمليها انطباع عرضي وتملأ اللحن بتكرارات لا تنتهي، كانت تلك الارتجالات حرية أن تضيع بسرعة كبرى. من هنا تنبع تلك الظاهرة التي كانت واسعة الانتشار في المراحل الأولى من التركيبية الشعرية: أي عندما يغني الناس كلمات لا يفهمونها، فإما أن تكون ألفاظاً مهجورة (archaisms) بقيت في الذاكرة بفضل اللحن، وإما أنها ألفاظ، من لغة غريبة مجاورة، انتقلت في أعقاب اللحن. ففي أثناء رقصة ابتهالية مهيبة يؤديها هنود الكاروك الحمر (كاليفورنيا) ولا يشارك فيها غير الرجال، يبدأ اثنان أو ثلاثة من المغنين بارتجال دعاء يوجهونه للأرواح، ثم ينشد الجميع ترتيلة معروفة ليس لنصها أي معنى.

وفي جزر تونغ يغنون أغاني بلغة (Hamoa) التي لا يفهمها السكان الأصليون. فالألفاظ إما مهجورة، وإما هي باطنية (sacrament) واتفاقية.(*) وهكذا فإن لغة التلميح المبهمة هي الأنا الثانية (Alter ego) في التجربة الأمبريقية التي يعبّر عنها «بكلماتها نفسها».

إلاّ أن هذه الكلمات المبهمة، ذات المعنى غير المفهوم إلا فهما جزئياً، والمفقود في كثير من الأحيان، ليست عودة بسيطة بالكلمة إلى الإيقاع وإلى أداء دورها كمادة صوتية له. إن معنى الكلمة هنا لا يختفي وحسب (كما في حال تكرار الصرخة أو كلمة واحدة، مثل heia, bahia)، بل، على العكس من ذلك، هو يمتد إلى أكثر من دلالته المباشرة ويصبح حامل المغزى الباطني (Sacramental) إنه هنا هو مصدر الصور-الرموز، ثم قارن أيضا (dhvani) في فن الشعر الهندي Poetics).

وبما أن الكلمة تأتي من الماضي الذي يكمن فيه الجوهر الاجتماعي (ما راكمته الأجيال من خبرة تقرر مسبقاً أشكال حياة وفعل من يعيشون

الآن)، فإنّ الكلمة-التلميحية تتطابق مع الحركة الجوهرية للحياة، وهي حركة أكبر من أي بنية حياتية محددة. وعكس ذلك صحيح، إذ إن الكلمة الدقيقة التي تشير إلى تجربة إمبريقية تبقى مرتبطة بهذه التجربة، أي بظاهر الحياة، ومظهرها البادي. (إن تقسيم الحياة إلى مظهر وجوهر، هذا التقسيم الذي حدد في المستقبل شعر الفن في المجتمع، وانغرس في ذلك التناقض-قارن ذلك بمنهج تولستوي حول «خلع جميع الأقنعة بكل أشكالها»-هذا التقسيم إنما يظهر بالضبط عند هذه النقطة من العملية). فالكلمة الوصفية الدقيقة، خلافاً للكلمة التلميحية، إما أن تطابق المعنى وإما أن تكون أكبر منه، وفي هذه الحالة يعمل في الكلمة واحد من معانيها.

إن لكل قطب من هذين القطبين، إذاً، نقطة ضعفه ونقطة قوته. فالكلمة التلميحية تجعل المرء يحسّ مباشرة، وتصله بحركة الوجود الجوهرية، وبالإنسانية، وبالمجتمع. إلا أنها بغموض وإبهام تشل الإرادة البشرية، والذات أمام القوى الجبارة والخفية التي تحرك العالم (على الرغم من أن هذا الجانب فيما بعد، في الرومانسية مثلاً، يسمح للإنسان-الـ «أنا»-أن يشعر أنه مساو للوجود كله). إن الكلمة الدقيقة، ووصف الحقيقة هما تجسيد لسلطة الإنسان على الظاهرة المعنية المحددة[*1]. فهما حافز لاستمرار الحركة لغوص الإنسان في الجوهر الأعمق للأشياء. إنهما هما مجال الخبرة الفردية، كما أنهما تحفزان تطور الـ «آنا»، وتطور الشخصية. وهنا ينفتح الأفق أمام الارتجال والإبداع الشخصي. إلا أنهما، من جهة أخرى، تسلمان نفسيهما مسحورتين بتعدد أنواع التجربة الإمبريقية، فيتهددهما خطر فقدان المعيار الحقيقي للأشياء (قارن المدرسة الطبيعية (naturalism)، أو الانطباعية (impressionism) عند مارسيل بروست. وهكذا نجد من حيث الاتجاه العام كثيراً من العمليات التي ستظهر في المستقبل كافة في هذين الاستقطابين. بيد أن ذلك صادق من حيث الاتجاه العام فحسب. إننا حتى الآن في هذه النقطة-التي نعالجها-نجد أن الشرارة الأدبية الفنية لم تبدأ بعد. فهناك التعرف الذي تتسم به التجربة الذاتية يقابله قوة الماهية الضاغطة، وهناك التجديد المحض الذي يتساوى مع النزوة الفردية دون أن يكون له صلة بالخبرة الجماعية، ويقابله التقليد الميت الفارغ، وذوبان الفكرة النابضة، أي الكلمة، في لجة الطبيعة والمادة. وفي عصور الأزمات ينشطر

الأدب على وجه التحديد بين هذه الأطراف القطبية المناقضة للقيم الجمالية.

غير أن هذه المواجهة الثابتة ليست أكثر من جانب نقوم نحن بتجريده. إن اختلاف الطاقات الكافية يولد التوتر. وهكذا انبثقت الشرارة، فانطلق التيار وظهر الحقل المغناطيسي، وسيصبح هذا الحقل منذ الآن أداة لاستشفاف الحياة استشفافاً أدبياً مميزاً. وعبر هذه الأداة يتدفق مضمون الحياة كله. ثم إن تنامي المضمون الحياتي هو بالضبط ما سوف يحدد مراحل الأدب والآليات (mechanism) الأدبية التي تتشكل فيما بعد. إلاّ أن هذا المضمون لا يصبح أدبياً بالمعنى الخاص إلاّ تبعاً لظهور التجاذبات المناسبة في الحقل المغناطيسي للأدب أو عدم ظهورها، وعمليات الحياة هي التي تحدد بدورها هذه التجاذبات من جديد.

هذه «الحلقة المسحورة» تتحرك، وأثناء هذه العملية يولد كل ثراء الأدب. إلا أننا مرة أخرى قد استبقنا الأمور بعض الشيء. فلنعد إلى النقطة التي تسبق ظهور «الحقل المغناطيسي الأدبي» مباشرة.

ففي تلك النقطة التي نقف عندها الآن تظهر مجموعة كاملة من المشكلات المتشابكة، ويواجه الباحث صعوبة هي: من أين تبدأ؟ هنا ينشأ فن الأدب بمعناه الدقيق. والصعوبة التي أشرنا إليها هي نفسها عميقة الدلالة. إننا لا نعرف من أين نبدأ الحركة القادمة: من المعالجة «حسب المضمون» أم «حسب الشكل». لم تكن هذه الصعوبة قائمة بالنسبة للرقص أو الموسيقا، أو حتى للفعل التركيبي. عندئذ كانت الحركة تسير في خط الشكل المضموني (الإيقاع). أما الآن، فمع الكلمة، تنهض أمامنا مشكلة المضمون الخاص. فهو لا يزال غير موجود في النقطة التي نقف عندها الآن: ذلك أن مضمون القول في الارتجال الحر، كما في قصة اللوبار، غير محدد في داخل ذاته، وهو عديم الشكل وعرضي، أي ليس هناك وحدة تربط البداية والنهاية، بحيث تكون هذه البداية هي التي تحدد النهاية، لا العكس.

ومن جهة أخرى، ففي الأغنية ذات النص غير المفهوم، نجد أن معنى الكلمة المباشر ومعناها الآخر الباطني (الإحساس)، الذي يفهمونه أثناء الأداء، هما معنيان عرضيان، لا تربط بينهما رابطة.

ويأتي حل هذا التناقض مع ولادة المضمون الفني-الأدبي المميز الذي

يظهر في البداية على هيئة شكل مضموني.

يولد الكل الأدبي، الخاص، في شكلين في آن معاً. فتظهر الحبكة في ذلك القطب من قطبي «الحقل المغناطيسي» للمضمون المخصوص، أي أنها تظهر في القطب المرتبط بوصف الوقائع وصفاً حراً. أما في القطب الآخر من «الحقل المغناطيسي» للمضمون المخصوص، أي القطب المرتبط بالتناقض بين المعنى المباشر والمعنى الجوهري، فتظهر الصورة الكلامية، أي المجاز (trope). تلك هي التنظيمات، أو خلايا القول الأدبي-الفني المتكاملة الأولى، والقادرة على الحياة والحركة المستقلتين نسبياً. ومما له دلالته أن الحبكة (وهي fable عند أرسطو) والمجاز هما في البداية مقولتا المضمون المخصوص. ذلك أن الحبكة (بالفرنسية sujet) هي موضوع القول أو ماهيته. ولم تنتقل هذه الكلمة إلى مقولة الشكل إلا فيما بعد. ولكن معناها الأولي يبقى فيها حتى بعد الانتقال. فالحبكة (sujet) هي المضمون والبنية (structure) في وقت واحد. ذلك ما يعنيه المجاز أيضاً. فهو مقولة دلالية (semantics)، أي أشكال مختلفة من تداعيات المعنى.

وقبل أن ننطلق نحو التحليل المفصل للحبكة وللصورة الكلامية الأولى يجب أن نؤكد بكل الوسائل على تلازمها، وقدرة الحبكة على أن تصير صورة كلامية والعكس صحيح. لقد سبق أن رأينا كيف أن الارتجال الحر في «مناسبة» بعينها يتحول، في حال التكرار، إلى تلميح غامض. وبطريقة مشابهة تتكثف الحبكة دائما لتصبح صورة[*2]. ومن جهة أخرى فإن الصورة الكلامية تنطوي في رحمها على الحركة، ثم إنّه لا عد ولا حصر للحالات التي تتحول فيها الاستعارة (metaphore)، والتورية (calembour) إلى حبكة، أو قصة (قارن على الأقل الحكايات الإثنولوجية: لماذا تقول «جبان كأرنب»، لماذا للحمار أذنان طويلتان.... الخ).

ومما يدل على أن الحبكة والمجاز يظهران في وقت واحد هو أنه منذ المحاولات الأولى لفهم الأدب (في الشعرية، البويطيقا) كان البحث ينصبّ بقدر متساو على مشكلتين هما: الطريقة المثلى لبناء الحبكة (fable)، وتبويب أنواع المجاز (trope) (قارن «فن الشعر» و«الخطابة» عند أرسطو، وكذلك الشعريات (poetics) السنسكريتية القديمة مثل «ناتياشاسترا»... الخ).

وهكذا فإن الحبكة والمجاز هما أولا المحددات لفن الأدب. فلننظر بعناية

كبرى إلى الطريقة التي تكوّنا بها. إننا لنذكر أن الكلمة كانت في البداية على هامش الفعل التركيبي. ثم غدت تنوب عنه، فتسمّى ما كان يعرض في لحظة عرضه. وبعد ذلك راحت تزيد من امتصاصها لمسار الفعل وتخفف من عبء حركات الجسم والغناء. وأخيرا، ابتلعت الفعل وإيقاعه وتعاقباته، أي أنها قد أحست الآن في داخلها برنين ذلك الإيقاع الذي ألغته للتو. وهكذا فإننا في مجال القول الكلامي نقع، من ناحية، على ارتجال في مناسبة يكون حراً ومعدوم الشكل، وفيه تقتصر الكلمة، أو الفكرة على تكرار ما حدث، دون أن تنسقه أو تنظمه، ومن ناحية أخرى نجد الفعل التركيبي متحولا إلى سرد، ويكون القول الكلامي هنا منظّما، لكن إيقاعه هنا طارئ عليه من الخارج، شأنه في ذلك شأن مضمونه هناك. إذ إن الحبكة تظهر بوصفها إيقاع المضمون. ولأول مرة تظهر الغائية الداخلية للحركة من البداية باتجاه النهاية. ذلك أنه في الارتجال الحرّ في مناسبة يكون ما يبدأ منه الارتجال اعتباطياً، وكذلك ما ينتهي به. إنها لانهائية حمقاء. لقد أصبحت الحبكة شيئاً محدداً، وبنية، وكياناً. إن البداية الآن تتضمن النتيجة (بينما لا توجد نتيجة في الارتجال الذي هو من نوع قصة اللوبار). وما يسميه أرسطو السبب الهادف (entelecheia) هو الذي يحدد جوهر الحبكة وجوهر كل كيان أو بنية مستقلة.[*3]

فلنقارن أي سرد ذي حبكة بارتجال خبر من نوع قصة اللوبار التي سبق ذكرها. ولنأخذ الحبكة الأقصر، والتي تعتبر من أقدم الحبكات ألا وهي «الثعلب والعنب» كما يرويها إيسوب: «رأى ثعلب جائع عنقود عنب يتدلى من تكعيبة عالية، وأراد أن يناله فلم يستطع، فانصرف الثعلب قائلاً: «ما هو إلاّ حصرم»». هناك آخرون يعجزون عن بلوغ هدف ما، لنقص في قوتهم، فيلقون باللوم على الحظ.[*4]

هنا أمامنا أيضاً سرد في مناسبة. وهو يقوم على أساس الملاحظة، والخبرة المستقاة من الحدث: أي لعل أحداً ما رأى كيف كان ثعلب يركض قرب كرمة فتوقف وأخذ يقفز ثم تابع ركضه. غير أن هذا الحدث لم يعد يقدم باعتباره وصفاً موضوعياً عديم المعنى من نوع قصة اللوبار. إذ إن الحدث يتماسك ويكتسب شكلاً وكياناً. لماذا؟ لأن الكلمة تفتح مجال التفكير، ثم بلحظة يتحد مع المشهد كل من الخبرة وملاحظة الحياة البشرية. وزيادة

في الدقة فإن المشهد نفسه كان يمكن أن يكون منفصلاً عن السيل اللامتناهي واللامنتظم لملايين التأثيرات الخارجية على إحساس الإنسان، وذلك لأنه سقط على مغناطيس الفكر. لقد كان ذلك يحدث في البداية بشكل لا واع. لذا يمكن أن نفترض أن الصياغة المستقلة للفكرة بشكل تعليمي: «هناك آخرون يعجزون... الخ»، إنما تظهر في مرحلة متأخرة. ولكن القفزة قد تحققت، على أي حال، أي أن السرد صار بنية، وحركة إيقاعية للملاحظات، تنتظمها فكرة واحدة.

ويستطيع النص الآن أن يتكرر كلما شئنا، دون أن يتحول إلى شيء عديم المعنى، لأنه لم يعد مرتهنا بدافع محدد، بل هو قادر على الحياة من تلقاء نفسه. إنه يصبح مصدراً لاستمرار الحركة، لأن الفكرة تنبثق منه. إلا أنها لم تعد تعيش في صيغتها المنطقية المجردة وهى: «هناك آخرون لا يستطيعون... الخ» بل في جسد الحالة كتداع لها: عجوز وفتاة-ثعلب وعنب. غير أن الفضل في صحة هذا القول إنما يعود إلى ما وراءه من تداعيات. إن تجنيح المعنى، وتوسيع المغزى-وفي هذا قدر معلوم من اللاعقلانية، واللامحدودية، والحرية-هما سمتان تميزان الفكر الفني. وبفضل هذا ينفتح الصمام الذي يتدفق من خلاله مجال الإيقاعات والقوى الجوهرية التي لا تدركها الكلمة في مجال وصف الحدث، الفكرة، الحبكة.

إننا نرى كيف تحول أحد قطبي «حقلنا المغناطيسي» إلى قطب آخر، أي تحوّل الحبكة إلى صورة-تلميح كلامي. إن هالة اللامحدودية، التي كنا نحس بها في كل قول كلامي فني مفرد، ما هي إلا هذا التيار، إنها خطوط القوة في الحقل المغناطيسي التي تؤدّي إلى مكان ما (إلى القطب الآخر الذي هو غائب في القول المعني المفرد).

إن نبض «خطوط القوة» وتواترها وطاقتها تصبح جميعها مؤشراً على عمق الفكرة الفنية وأهميتها. وهانحن وصلنا مرة أخرى إلى ميدان الإيقاع الذي انطلقنا منه.

فلنتذكر أنه من خلال الإيقاع تتجلى فاعلية النشاط الإنساني التشكيلي، أي العمل في مرحلة معينة من مراحل تطور المجتمع.

وهكذا تنغلق الدائرة. لقد ابتدأ التفاعل بين مضمونين مختلفين اختلافاً مبدئيا: فهناك التفكير العقلي الذي يعكس الوقائع (أي المضمون الحياتي

من خلال الفكرة)؛ يقابله عندي المضمون الحياتي المباشر كإيقاع لنشاطي الحياتي الذي ينسجم مع إيقاع الزمن، ويعتبر مباشرة صدى العصر أو صوته. وبالتالي فإن في وسع النشاط الكلامي أن يبدأ من المضمون الثاني، أي من إيقاع نشاطي الحياتي. ونصل، في المحصلة، إلى ميدان التعبير المباشر عن الجوهر، وبشكل خاص إلى الشعر الغنائي (tyical). ذلك أن مصدر حركة التداعيات هنا ليس الواقعة، وإنما الإيقاع الذي أيقظته واقعة هي بمثابة المناسبة. وليس عبثاً أن النثر الملحمي (epos) يظهر كارتجال فردي (individual)، أما الشعر الغنائي (lyrical) فيظهر كنشيد جوقة جماعي. ولئن كان الطريق الأول شديد التمسك بالظاهرة، محاولاً من خلال التعميم الإمبريقي أن يغوص على الجوهر، فإن الطريق الثاني شديد التمسك بالإحساس المباشر بالجوهر، مستخف بالشكل المحدد للظاهرة. هذان الطريقان متلازمان، لا يوجد أحدهما بغير الآخر، وفي الوقت نفسه فإن بينهما نفوراً عضوياً، وينفي أحدهما الآخر. وسيتجلى هذا فيما بعد، مثلاً، في أن السرد (النثر) سوف يتحرر من لغة «الصور»، لغة الاستعارات، إحساساً منه بأنها متكلفة (mannerism) (قارن نثر كل من بوشكن وستندال وتباينه عن نثر مارلينسكي أو الرواية المتصنعة في القرن الثامن عشر). ومن جهة أخرى فإن الشعر الغنائي (lyric) (الشعر) يأخذ بالتحرر من خاصيتي الحبكة والوصفية.(*5)

ولكن ما دام كلا الجانبين معاً يشكلان وحدة فإنهما، إذ يصلان في لحظة معينة إلى تنازع يبلغ حد الانقطاع، يعودان من جديد في المرحلة العليا إلى التداخل العميق فيما بينهما ليخصب كل منهما الآخر. كذلك حدث للانتقال من لغة تشيخوف، الشحيحة من الناحية الاستعارية، إلى اللغة المفعمة بـ «البيان» عند غوركي في بداياته، أو اللغة المثقلة بأنواع الاستعارة في الأدب السوفيتي إبان العشرينات.

وينبغي قول الشيء نفسه حول انبعاث النزوع نحو الحبكة والبيان في الشعر السوفيتي (قارن إيساكوفسكي وتفارد وفسكي). إن التضاد بين المجاز والحبكة، بين الشعر الغنائي والنثر الملحمي، هو عبارة عن أشكال مضمونية يتجلى فيها التناقض الأعمق بين تيار الحياة الجوهري وشكله الظاهري في مرحلة معينة، ويتجلى في شكل تناقض بين إيقاع الوجود والكلمة، وبين

المعاناة والوصف. وثمة مظهر آخر لهذا التناقض يتمثل في التضاد بين مختلف الجوانب المضمونية في الإبداع الأدبي. وبين تلك الجوانب التضاد بين الحقيقة والخيال، وبين دقة التفاصيل والحقيقة الكلية، وبين «أدب الأفكار» و «أدب الصور» (حسب اصطلاحات بلزاك)، وبين الواقعية والرومانسية. إن صلة القربى بين أنواع التضاد هذه يدل عليها نزوع الواقعية إلى شكل النثر الملحمي، ونزوع الرومانسية إلى الشعر الغنائي، وقيام الرومانسية بتحويل الأجناس الملحمية إلى أخرى غنائية-ملحمية، ولنقارن- في هذا المقام-جنس القصيدة الرومانسية.

وهكذا فنحن حين استخلصنا، قبل قليل، من هذا التناقض المضموني الجوهري بنيتي الشكل الأوليين (الحبكة والصورة)، لم نكن نعني إطلاقاً أن هذا التناقض يعيش على نحو متكافئ في كلا الشكلين. إن لهذين الشكلين علاقة وحسب بهذا التناقض، ولكنهما لا تستنفدانه، إنه لا يقتصر عليهما. لذلك نبيح لأنفسنا أن نعود من جديد إلى تحليله في شكله الأولي لكي نتبين بعض توجهات التطور الأدبي الأخرى.

ومن جديد يواجهنا الطرفان التاليان بصفة حدين متفاعلين: مظهر الأشياء الإمبريقي المتمثل في ارتجال عديم الشكل يرتبط «بمناسبة» ما من نوع قصة اللوبار، ويقابله هناك الكلمة-الإيقاع، وقد غدت حامل المدلول الباطني الذي يلمح ما وراء الظاهر. وفي عطية التفاعل والتداخل بين هذه الألوان من التضاد رأينا ظهور فن الأدب بمعناه الدقيق. غير أن ثمة في هذا التفاعل درجات متباينة نوعياً. وتبعاً لذلك فإن الأمر لا يقتصر على ولادة أنواع الأدب وأجناسه بل تولد أيضا حقب (cycles) أدبية مختلفة، وفي مقدمتها اثنتان يمكن تجوزاً أن نسميهما اصطلاحاً الحقبة «الأوروبية» والحقبة «الشرقية».

ولئن كانت الحقبة «الأوروبية» في أساسها تتصف بتفاعل كبير بين تلك الألوان من التضاد، مما أدى بها إلى تطور حثيث عرفه الأدب الذي اجتاز جملة من التحولات النوعية وتغير به تغيراً خالف به أصوله إلى حد بعيد، فإن الحقبة «الشرقية» تتصف بتباعد وتشتت كبيرين بين الأطراف المتضادة، الأمر الذي جعل عنصر الثبات هنا أقوى، وعاق الأدب حتى القرن العشرين عن التغير بتلك الدرجة من الجذرية.

إننا لا نعتزم الخوض في مسألة الاختلاف بين حقبتي الآداب «الأوروبية» والآداب «الشرقية»، لذلك نلفت النظر إلى الجانب الأساسي والمبدئي التالي، وسيزداد هذا الجانب وضوحاً من خلال مثال محدد. فلنمعن النظر في العلاقة بين الخط الواقعي وخط الخوارق في واحدة من قصص الكاتب الصيني بوسون-لين الذي عاش في أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، ولتكن قصة «يقضم الأحجار».

قديماً كان يعيش في بيت الرجل فان تسي-من سينتشين خادم اسمه أيضا فان. وكان منذ سني صباه قد ذهب إلى جبال «لاو» لكي يدرس «داو». أمضى فان هناك زمناً طويلاً دون أن يأكل شيئا أعدّ على النار، بل كان غذاؤه يقتصر على أكواز الصنوبر والأحجار البيضاء. بدأ الشعر ينمو في جميع أنحاء جسمه.

هكذا مضت بضع سنوات. وبعد ذلك تذكر أن أمه قد أصبحت عجوزاً، فرجع إلى قريته، حيث عاد شيئا فشيئا يأكل ما يطبخ على النار.

ومع ذلك كان قان يستخدم الأحجار طعاماً. وكان يتفحصها أحياناً تحت الشمس فيعرف حالاً أيُّها حلوٌ، وأيها مُرّ أو حامض أو مالح، كأنه كان يأكل بطاطا «يوي» البرية.

وعندما ماتت أمه ذهب مرة أخرى إلى الجبال. كان ذلك قبل سبع عشرة أو ثماني عشرة سنة. (*6)

بعد أن نقرأ هذه القصة ستراودنا الرغبة في أن نتساءل: «ثم ماذا؟».

فهي ستبدو للإنسان الأوروبي قصة غير مكتملة. إن الإشارة إلى الخوارق دون ربطها بالمشاكل الأخلاقية في الحياة البشرية تبدو لنا شيئاً معلقاً في الهواء. إن الأمر الخارق في الخرافة، عند أيسوب مثلاً، موجود من أجل الإنسان ومندغم معه في فكرة أخلاقية. أما هنا فإن الأمر الخارق قائم بنفسه، بينما الحياة الأسرية والاجتماعية قائمة بنفسها.

ولا يجوز القول إن الحديث هنا لا يتطرق إلى الحياة البشرية. وعلى العكس من ذلك، إنه يتطرق إليها بدقة وقائعية مذهلة، إذ لا أثر لأي اختلاق، ثم، بدقة السجلات، تذكر الأسماء والأعوام التي شهدت كل ما جرى.

كأن خط الخوارق هنا قد وضع في إطار الحياة الواقعية، ولكن التفاعل

المتبادل بينهما غائب، بل لا حاجة إليه[*7]. ليست هناك دهشة (ولنتذكر قول اليونانيين القدماء: الدهشة أول المعرفة)؟ إن «الخارقة» أمر عادي أيضاً، كما أن الحياة الرتيبة «الجارية منذ الأزل»في دولة من الموظفين عادية أيضاً، والمبادئ الإنسانية في الحياة عادية جداً: «في هذا الوقت كان في غرف ديوان الحاكم كثير من الثعالب، وقد أصيبت ابنته نفسها بوسواس».[*8] ولا تظنوا أن حاكم الديوان أسد (أو أي من سادة الوحوش الآخرين). إنه موظف واقعي كان يحكم في منطقتي تين وإي خلال سنوات «الحكم المطيع للسماء».

فالقصة لا تُروى بمعنى مجازي رامز (كما هو، مثلاً، شأن «راينيكي-الثعلب»).[*9]

وما هذا بحدث فريد أو استثنائي البتة. فلتأخذوا رواية صينية من القرن الرابع عشر واسمها «الأخوار النهرية»، وسوف يذهلكم ذلك المزج بين تعليل الحدث تعليلاً مفرطاً في الخيال (أحد الفضوليين أطلق أرواح الشر من صخرة) وبين عالم الحياة الخاصة الذي يتسم بالثبات والرتابة المطلقة. إن البطل الذي يتصرف كفرد جزئي في مجتمع مضجر فيه ألف ديوان من دواوين العمل، نجده فجأة يعلق لنفسه جناحين ويطير في الهواء. والشيء الرئيس هو أننا ولا ندهش إزاء ذلك، ولا نفهمه كمعجزة.

وهكذا فإن الانفراج النسبي للخطين الإمبريقي والأسطوري، وغياب الحاجة إلى وحدتهما، هو ما يذهلنا في القصة الصينية التي أوردناها. كذلك نقع في آثار الأدب الهندي القديم على أمثلة مشابهة، وإن كان لها دلالة تختلف كل الاختلاف. ففيها يؤول الواقع التجريبي إلى العدم، ويفتقر للتماسك. وتؤدّي فكرة التقمصات اللانهائية للناس والآلهة إلى حركة خالصة حتى أنها لتفتقد الهدوء نسبيا. إن العالم متزعزع، وما من شيء فيه يستند إليه الفرد. فالوهم الجامح (fantastic) ومجال القوى الجوهرية لا يتوازنان بحال مع القوى الواقعية، ومع الحياة الأرضية.

بالمقارنة بذلك تتضح لنا النوعية الخصوصية التي تميز الحقبة الأدبية الأوروبية. إنها تكمن في البحث المتوتر المضني عن وحدة التعدد (أي الوحدة التي تنشأ على أساس تباينات معينة)، وهي الوحدة التي تعتبر منذ عهد أرسطو هدفاً للعمل الفني. وعند هوميروس خطان أيضاً: فصراع آلهة

الأولمب، وحرب البشر متوازنان. إن الأحداث التي تجري على الأرض لها مدلولها وقيمتها الذاتية (كما في الصين)، ولكنها بالمقابل أيضاً هي التي تظهر بوصفها شكلاً لفعل القوى الجوهرية، ومشاركة معها (كما في الهند). إن التطور اللاحق من هوميروس إلى دانتي، ومن دانتي إلى تولستوي، إنما يجري في نطاق من التقلقلات يزداد اتساعاً ولكنه واحد: هذا التنظيم (في شكل بنية أو حدث) للمجتمع وللإنسان هو قانون جوهري، هو مثال وتجدد، يتجلّى تارة في صورة إله، وتارة في سماء آوستريليتس عند تولستوي... الخ. ففي وحدة هذه الأصول المتضادة يكمن مصدر المفاهيم (التصورات) الفنية المتكاملة. غير أن الأدب الأوروبي يفقد على هذا الطريق ولزمن طويل ما يميز الصين من دقة مفرطة، وواقعية في التفاصيل (قارن فن المهرة الصينيين الذي لا يضاهى في مجال النمنمة، وهو الفن الذي انصبّ عليه نشاط الفنانين الصينيين)، كما يفقد أيضاً الخيال المجنّح وفرط الإحساس الحاد بروحانية الطبيعية والحياة البشرية وهما ميزتان ملازمتان لأدب الهند الكلاسيكي.

وإذا ما عدنا من جديد إلى ما أشرنا إليه من تضاد أصيل بين الوصف الإمبريقي والكلمة-التلميحية، أمكن أن يقال-على وجه الإجمال-إن الحقبة الأدبية الصينية تجسد الجانب الأول، إلى أبعد حد، إذ من المعروف أن الأدب يختلط بالتاريخ في الصين، وليس من باب المصادفة أن إمكانات الكتابة، التي يدوّن بها النص، قد استخدمت هنا إلى أقصى الحدود. أما الحقبة الأدبية الهندية فتجسد بشكل رئيس الجانب الثاني: فليست مصادفة تلك القربى في الهند بين الشعر والدين (أما في الصين فإن الأدب أقرب إلى العلم، وإلى الفلسفة العملية التي تمثلها الكونفوشيسية)، ولأمر ما ظهرت هناك نظرية إلى «دهفاني» (الرمز-الصورة، التلميح).

ويلاحظ في الأدب العربي-الفارسي، الذي يعتبر بمثابة أدب انتقالي من الحقبة «الشرقية» إلى الحقبة «الغربية»، أن هذا التناقض يتجلى في التضاد المطلق بين الشعر، حيث يسيطر مبدأ المجاز البالغ حد الإرهاف، وبين النشر الذي ليس له أهمية فنية، (غير أن الـ «دهفاني» الهندي يكون هنا معقلنا).

كان تدوين العصر من خلال الكلمة عملاً جوهرياً بالنسبة للصين، مع

أن علم تدوين التاريخ (historiographie) عند الصينيين ما كان يعرف التاريخانية (historism)، أي لم يستوعب الفروق النوعية بين الماضي والحاضر. بهذا المعنى كانت «التاريخانية» الصينية مساوية لاحتقار الهنود للتاريخ (فلم يكن علم تدوين التاريخ معروفاً في الهند تقريباً. إذا لماذا ندوّن العصر الذي ما هو، حسب الفلسفة والدين الهنديين، إلا لحظة عابرة أو مايّا-الوهم؟).

إن جميع هذه التناقضات موجودة في الحقبة الأدبية «الأوروبية» أيضاً. وأكرر، إذاً، أن الفرق بينها وبين الحقبة «الشرقية» يكمن في طموحها اللانهائي نحو بلوغ وحدة هذه التناقضات.

الحواشي

(*) فيسيلوفسكي، (مرجع سابق)، ص 205.

(*1) يبدو أنه كان للوصف الدقيق عند الشعوب البدائية مدلول باطني، كما كان التعبير الدقيق عن شخص ما بالرسم، أو بصنع تمثال له من الطين، يعني التحكم بحياته ومماته. قارن كذلك خوف الشعوب المتخلّفة اليوم أمام آلة التصوير الفوتوغرافي.

(*2) في كتابه «شعرية الحبكة والجنس» يقوم فريدينبيرغ بتطوير هذا الجانب بالذات، فيبين كيف تتكثف أوضاع حياة الشعوب البدائية لتصبح بالتالي استعارات.

(*3) في أساس انتقال الفعل إلى سرد تكمن أيضاً إمكانية الانتقال العكسي من النثر الملحمي إلى الدراما، أي ما يجري الآن باسم «المسرحة»(dramatization). وعلى هذا الأساس تقوم جميع الأعمال الدرامية الصينية المبنية على مسرحة مشاهد من «الروايات» الصينية. ويبدو أن التراجيديا القديمة (antique) كظاهرة أدبية-فنية إنما انبثقت من تقليدين في وقت واحد: من تقليدي الفعل المسرحي (mystere) والانتقال العكسي من النثر الملحمي إلى الدراما. وعلى هذا الأساس الأخير فقط كان في وسع حبكات التراجيديا القديمة ومفاهيمها المعقدة أن تنهض. إن انتقال الشعر الغنائي (lyrical) إلى فعل لم يتم بواسطة الحبكة أو غيرها، وهو الآن يسير في خط تجاوز حدود الفن الكلامي والانتقال إلى موسيقا ورقص.

(*4) راجع: «مقتطفات من الأدب الأوروبي الغربي» اختارها ديراتاني وأليكسييفا. الجزء الأول- موسكو، 1947، ص 84.

(*5) حول هذه النزعة يتحدث سكفوز نيكوف في فصل «الشعر الغنائي» المتضمّن في الجزء الثاني من العمل الجماعي: «نظرية الأدب»، موسكو، دار العلم، 1964.

(*6) بوسون-لين. الرهبان السحرة.-قصص عن أناس غير عاديين. موسكو، 1957. ص 203.

(*7) ظاهرياً يشبه ذلك رؤية العالم عند هوفمان، لكنه شبهٌ ظاهري فحسب، لأن القضية كلها تكمن في التفاعل.

(*8) يوسين-لين، (مرجع سابق)، ص 330.

(*9) راجع (Roman de Renant) من الأدب الفرنسي في القرن الثالث عشر. (المترجم).

11

الانتقال إلى الفن، إلى الصورة الفنية الشعرية

مع ظهور المجتمع الطبقي يبدأ الوجود الحقيقي للفن والشعر، وظهور الملكية الخاصة والدولة.

وحتى ذلك الحين فإن جميع آثار الإبداعين المادي والروحي، من تماثيل ومساكن وأغان وطقوس... الخ، التي نميل الآن إلى فهمها فهما جمالياً وحسب، كانت تلعب دوراً عملياً واضحاً في حياة الفئات الاجتماعية. فقد كان خنجر الصيد يرصع بالزخرفة لأنهم كانوا يرون فيها علاقات سحرية تجتذب قوى الأرواح لمساعدة الصياد. وكان الناس يقومون بألعاب في أوقات معينة من السنة وينشدون أغاني تهدف إلى استعطاف آلهة الطبيعة لضمان وفرة المحصول(*). فمع تطور المجتمع وكثرة التكرار غدت هذه الأفعال مصدر متعة في ذاتها، وأصبحت تمارس دون انتظار لنتيجة مادية محددة، وإنما من أجل المتعة الذاتية الاجتماعية فحسب. وهذا التبدل الذي عرض الأغاني والآثار الأخرى، التي هي فنية بمعنى ما، من حيث هدفها وتوجهها ومرماها، هو صاحب الأهمية الحاسمة بالنسبة لتكوين الفن بمعناه الدقيق. فلئن كانت تلك الآثار

فيما مضى تهدف إلى التأثير في قوى الطبيعة والوحوش والأرواح والآلهة، أي على القوى الموجودة خارج الإنسانية، وإلى بلوغ نتيجة عملية مباشرة منها، إذ لهذه الغاية كانوا يصنعون التماثيل ويرسمون لوحات الفيّوم المصرية، فإن تلك الآثار تتوجه الآن إلى داخل المجتمع لكي توقظ في أعضائه لوناً من ألوان المعاناة والتصورات الاجتماعية.

إذا كان نشيد الإيرينات (Eryennyes) الآسريرمي إلى شل إرادة المذنب فإنّ الأغاني الحربية عند تيرتي أوكالين لا تهدف إلى التأثير في العدو، بل تسعى إلى أن تستنهض في المقاتلين مشاعرهم الوطنية، شعور الفخر بمجتمعهم والفرح بالتوحد معه، ثم عبر ذلك وحسب يتم بلوغ النتيجة العملية، أي الانتصار على العدو في المعركة. غير أن هذه الصلة المباشرة بالجانب العملي، أي ببلوغ النتيجة، يمكن أن تكون معدومة. أما في المراحل الأولى فلم يكن قد وُجد بعد ذلك التناقض الإشكالي بين النفع والممارسة، كما سيكون الحال في المجتمع الرأسمالي. لهذا فإن الدرجة الانتقالية من الإبداع الديني-السحري إلى الفن، وهي الدرجة التي نقع عليها في عصر هوميروس، مثلاً، تكون بالغة الملاءمة لفن دولة المدينة. فما زال الناس هنا يقفون موقفاً جاداً من الآثار الشعرية بوصفها قضية ذات أهمية على مستوى الدولة، لا قضية تسلية أو بطالة، وكان لا يزال عند أولئك الناس إيمان واقعي ساذج بحقيقة ما يقال وصدقه، وفي الوقت نفسه لم يعد ثمة خوف أمام الآلهة أو تعامل نفعي أناني فظ مع الشعر والفن، فاستيقظ الفكر النقدي الحر الذي نلاحظه على الأقل في سخرية هوميروس الشفافة من آلهة الأولمب.

هذا التغير في توجه الآثار، التي هي فنية بمعنى ما، لم يكن ممكن الحدوث إلا عند درجة معينة من درجات الإنتاج الاجتماعي، عندما تراكم فائض معلوم من الثروة الاجتماعية، ومعها آخذ بالظهور كل من الملكية الخاصة والدولة. وتبعاً لذلك فإن النظام الأبوي البدائي لم يعرف الفن بالمعنى الدقيق للكلمة. وعندما بلغ الإنتاج المادي مستوى يجعل الجماعة الإنسانية غير قابلة نسبياً للتأثر المباشر بالقوى العفوية في الطبيعة، أي عندما يبدأ المجتمع يشعر بسلطانه الحقيقي على هذه القوى، تزول ضرورة التأثير الوهمي-السحري عنها. ويستطيع الإنسان الآن أن ينظر إليها من

قلعة المجتمع الحصينة: فها هي سكيلاً (Scylla) وخاريبدا تظهران عند هوميروس غولين أضفيت إليهما مسحة جمالية، أي أنهما غير مرعبتين من الوجهة العملية. ثم يأتي تقسيم العمل، فيتحرر الإنتاج المادي من الصلوات والأفعال السحرية والروحية الأخرى ليكتسب حرية كبيرة في إخضاع الطبيعة (تقليل المحرمات الدينية، والطابو، لا سيما الممنوعات التي عوّقت تطور الإنتاج والمجتمع في الهند لألف سنة). وفي الوقت نفسه يزيل العمل هالة السحر عن الإنتاج الروحي. ويتخلص هذا الإنتاج من الامتزاج المباشر مع الممارسة، ويكتسب استقلالاً نسبياً وحركة ذاتية. إنه يتخذ وظيفة أكثر سموّاً وواقعية، إذ يصبح هو الوعي الذاتي للمجتمع، والمعبر عن استقلاله عن الطبيعة، وصورة للتمتع بهذا الجبروت الطاغي.

إن خلق الآثار التي ليس لها قيمة مادية-عملية، وإنما تقتصر قيمتها على الجانب الروحي-الاجتماعي فقط، وهو الذي كان التعبير الأرقى عن جبروت الإنتاج الاجتماعي.

بذلك نكون قد تتبعنا كيف ولدت الحياة من نفسها «الحقل المغناطيسي» الأدبي المميز. والآن فإن هذا الحقل المغناطيسي يتوجه إلى الوجود ويستخلص منه ما يناسب بنيته في مرحلة معينة من مراحل تطور الواقع. لقد كنا حتى الآن نعالج الأقطاب وخطوط القوة المجردة. أما الآن فإننا نرى هذا الحقل في مادة الحياة، كما نرى برادة الحديد التي تبرز هذه القوى اللاعقلانية إلى مجال الرؤية. أمامنا أثر فني ذو بنية مادية كاملة، أي موضوع مادي. ويؤثر الحقل المغناطيسي في داخل هذا الأثر على نحو غير مرئي. ذلك أن الذي أمامنا هو ظاهر الشيء، أي مادة بنائه، وهي الواقع الذي هو قيد المراقبة والمعرفة.

وكلما مضينا قُدُماً ازدادت صعوبة النظر إلى الداخل، وكثر البدء بالحديث عن النظام الداخلي للشيء من زاوية مادة بنائه (أي مادة التصوير، أو الموضوع... الخ). غير أن جوهر المادة الفنية كان لا يزال شفافاً بالنسبة للقدماء. لذلك يتحدث أرسطو عن الأثر الفني بوصفه بنية، أو كياناً، بينما يمثل الإبداع نشاطاً مميزاً تعتبر المعرفة مقدمته ومادته.

إلا أنه من الخطأ الاعتقاد بأن هذا «الحقل المغناطيسي» في فن الأدب غير قابل لأن يقاس بالواقع أصلاً. إذ يبدو الأمر على هذا النحو إذا لم

نفهم من كلمة الواقع إلاّ ظواهرها العرضية التي يعتبر الأدب في مجاله متحرراً منها نسبياً (فهو تارة يبتعد عن الشكل التاريخي المعاصر، وتارة يمتزج بقوى ذلك الشكل الحية). إن وجهة النظر التي يعتمدها الأدب في النظر إلى العالم هي نقطة وسطى بين جوهر الوجود وشكله الزمني، على أن كلاً من هذين «الواقعين» هو، أولاً، يستوي في ذاته أن يكون ذا قيمة (أو لا قيمة له)، كما أن كليهما، ثانياً، يمتحن بالآخر. لهذا لاحظ أرسطو منذ بدايات الأدب أن التاريخ يدوّن قبل شيء حقائق متعلقة ببنية بعينها في زمن بعينه، أما الشعر فمتصل بالحركة العميقة لتلك البنية، وهو حر أيضاً في طريقة التعامل مع الوقائع (فيما يتعلق بحقيقة الواقعة، والتفاصيل، ومشابهة الواقع) مثل ما يغير النظام الجوهري نفسه جلد البنى التاريخية بحرية (وإن كان لا يعيش إلاّ من خلالها). لذا فإن أرسطو على صواب حين يشير إلى مجال الشعر بوصفه الشيء الذي كان يمكن أن يحدث على أساس من الاحتمال والضرورة، ويفضل ما هو متعذر الحدوث ولكنه محتمل، على ما هو ممكن الحدوث وإن كان غير محتمل. وهنا، خاصة، يكمن سر كون واقع فرنسا في القرن السابع عشر كان يمكن فهمه بواسطة الحبكات القديمة. فالحبكة نفسها في إيفيغينيا أو فيدر قلّما تعكس ظاهر أي من حياة دولة المدينة القديمة أو الحكم المطلق في فرنسا القرن السابع عشر على حد سواء. إلا أنها حبكة تمثل إحدى البنى الأصلية التي تولدت نتيجة الصدام بين الواقع الجوهري وهذا الشكل أو ذاك من أشكال التاريخية.

ومن جهة أخرى فإن الشكل التاريخي-المعين ليس شيئاً عديم الأهمية بالنسبة للشعر. وإذا كان الشعر يستهين بدقة تصوير العصر في مادته، أو في الموضوع، فإن الحقبة المعاصرة حاضرة أبداً في وجهة النظر، أي في البنية (أو في الشيء الذي سيتخذ فيما بعد شكل المنهج). وفضلاً عن ذلك فإن الواقع التاريخي المحدد يكتسب في بعض الأنساق الفنية (كالأدب الصيني، والواقعية الأوروبية) أهمية عظمى، وينطلق الفنان، على ما يبدو، من ذلك الواقع ثم يمضي قدماً إلى فهم سننه أو قوانينه. وهكذا فإن بلزاك، عموماً، خلافاً لأرسطو يرفع شعار تأريخ (historization) الأدب: الأديب مؤرخ المجتمع المعاصر، وأمين سره. ولكن حتى عندما ينطلق الكاتب ظاهرياً من تعميم الواقعة (كما في مخطط «الأحمر والأسود» أو «الجثة

الحية»)[*1] فإن الواقعة التاريخية لا تأخذ أكثر من دور الدافع، بل يسبقها الإحساس المباشر بتيار الحياة الجوهري (أي ما سوف يسمى المثال الذي يظهر تارة على شكل «حياة حية» أو نزعة إنسانية (humanity)، وتارة في شكل بنية اجتماعية أكثر تحديداً، كالاشتراكية، مثلاً، أو الشيوعية).

تحل مقولات المضمون المميز محل المقولات التي تنتمي إلى ميدان الشكل المضموني، وتكتسب هذه منذ الآن أهمية من الطراز الأول وتحدد نوعية الأدب. أن ذلك التناقض الذي ألمح إلماحاً غامضا في حقل الشكل المضموني إلى تناقض بين إيقاع تيار الحياة العميق والكلمة التي تقتنص من الحياة لحظة ما أو شيئاً محدداً، إنما يظهر الآن على مستوى المضمون المميز كتناقض بين الثابت، أي المجتمع، والمتحول، أي الإنسان.[*2]

إن جانب التوازن بين الشكل المضموني والمضمون المميز نجده خلال مسيرة «التلّون» هذه منعكساً في أدب اليونان القديم. فقد ظهرت حينئذ بالفعل مقولات من نوع: الجمال، والتراجيديا، والكوميديا.

ومما له دلالته في هذه الحال، مثلاً، اندماج التراجيدي (وهو مقولة المضمون المميز) مع التراجيديا (وهي مقولة الشكل المضموني، أو الجنس الأدبي)، أي اندماج المضمون مع البنية.

هذا الانسجام في «الحقل المغناطيسي» للأدب يعتبر مثيلاً لانسجام العلاقات بين المجتمع وأعضائه الأحرار في داخل دولة المدينة القديمة. ولقد كانت البساطة النسبية في أسلوب الإنتاج القديم هي التي تمثل أعمق أسس هذه الوحدة. يومها أنتجت البشرية قدراً كافياً من مواداً الطبيعة الثانية» (مصنوعات، ومهن، وأعراف وقوانين) لكي تحمي نفسها من الخضوع للقوى العفوية في الطبيعة، ولكن في الوقت نفسه، فإن «الطبيعة الثانية» لم تكن قد أصبحت بعد بالنسبة للإنسان الفرد على درجة من الضخامة والاتساع كالتي بلغتها فيما بعد. لهذا كان الإنسان مطمئناً لشعوره بأنه إذ ذاك سيد العالم، مثل ما كان مطمئناً في قبوله سلطة العالم عليه. فلقد كان يتحد مع العالم والطبيعة بواسطة علاقات اجتماعية مرئية وبسيطة داخل جماعة صغيرة هي دولة المدينة. وإذا ما نظرنا من وجهة النظر هذه إلى التفرع المبدئي، بالنسبة لعملية العمل، إلى مخطط ومادة، أي إلى ميادين الوعي وميادين الممارسة الحسية، فإن الإنسان القديم كان لا يزال

قادراً على الجمع بين هاتين الحلقتين في كل واحد.[3*]

وهذا يوضح لنا لماذا أوجد اليونانيون فكرة الانسجام (الوحدة، والجميل) بوصفها ماهية جميع الأشياء والكون. إن المقولات الجمالية التي ألفنا النظر إليها كمقولات مميزة، خاصة، إنما تفقم هنا كمقولات شمولية عامة.

ويكمن سبب ذلك في كون جريان العمل «طبقاً لقوانين الجمال» هو السمة الرئيسة للعمل الاجتماعي. وبحكم ذلك فإن الوحدة والغائية الكامنة في الطبيعة (في الأشياء والظواهر) إنما تتكشفان وتبرزان إلى الخارج. هكذا يجري الأمر في العمل الاجتماعي للبشرية، مأخوذاً في مجموعه سواء في المكان أو في الزمان (أي شاملاً أجيال الماضي والمستقبل). غير أنه قد تكونت في اليونان القديمة ولأول مرة ظروف اتسق خلالها الجوهر الجمالي العام للعمل الاجتماعي اتساقاً منسجما مع شكله التاريخي الملموس والمميز (في وجود المواطنين الأحرار ونشاطهم في دولة المدينة القديمة). ولهذا وقع العكس أيضا، فالمفكرون والفنانون اليونانيون سعدوا بإمكانية فريدة، إذ كان بوسعهم، وهم يعممون ويستخلصون السمات الخاصة لبنية الحياة المعاصرة لهم، أن يغوصوا مباشرة ويتشوبوا الجوهر العام للوجود. غير أن إمكانات اليونانيين كانت محدودة هنا أيضاً، باعتبار أن انسجام العلاقات الإنسانية في دولة المدينة كان انسجاماً وهمياً، أي أن تلك العلاقات كانت تقوم في أساسها على عمل العبيد. إلا أنه لا يجوز المبالغة في التقليل من أهمية المرحلة القديمة بالنسبة للحقبة الاجتماعية والأدبية الأوروبية. ذلك أن سابقة الانسجام، النسبي على الأقل والوهمي إلى حدّ ما، هي الواقعة (خلافاً للحقبة الشرقية التي لا نعرف فيها مثيلاً لذلك تقريباً، أو أنه لا يظهر إلا في أشكال خاصة) التي كانت حافزاً وأساساً بالنسبة لطموحات نموذجية ودائمة في الأدب والفن الأوروبيين لبلوغ هذه الوحدة وإقامتها على نحو ما. وهذا الإمكان الواقعي لبلوغ الانسجام والوحدة يزداد انزلاقاً إبان التطور التاريخي داخل المجتمعات الطبقية، فتزداد جهود الناس في جمع أشكال النشاط-أي في الممارسة المادية، والمعرفة النظرية والفن- تلهفاً وتوتراً للإمساك بطائر اللهب ولو للحظة، ولو في تجسيد أو أثر فني واحد. ذلك هو سبب جريان التطور الأدبي الأوروبي على هذا النحو العاصف. لقد كان أمامه مثال، وعصر ذهبي.

الحواشي

(*) هذه الآثار ذات الهدف السحري هي آثار فنية من حيث الشكل، وإن لم تصل بعد إلى كونها آثاراً فنية من جهة المضمون. وهانحن، في وقت متأخر بعد أن أضعنا مفتاح الفهم السحري، نرى فيها آثاراً فنية. ويحدث الشيء نفسه في مراحل انحطاط الفن، إذ إن الآثار الشكلية تصبح أشكالاً دون مضمون، وبالتالي فإنّ الشكلية (formalism) تلتقي مع النفعية (utilitarianism).

(*1) «الأحمر والأسود» رواية لستندال، و«الجثة الحية» مسرحية لليو تولستوي. (المترجم).

(*2) تأخذ هذه المشكلة فيما بعد شكل الشخصيات والظروف.

(*3) خلافاً لذلك، نجد أن الطريق من المخطط إلى المادة، مثلاً، في الإنتاج الرأسمالي في ظل تقسيم العمل، يتفتت الى ملايين الحلقات والارتباطات بحيث إنه ما من حلقة تعرف ما سيؤول الأمر إليه في المحصلة، والجميع يشعرون أنهم في قبضة قوة لا عقلانية.

القسم الثاني
تطور الوعي الفني في الأدب

12 من المرحلة القديمة إلى الآداب الأوروبية الجديدة

يمكن إبراز الانتقال من نمط الصورة القديم إلى نمط الصورة الأوروبي الجديد بجلاء من خلال تحليل النظرية الفنية والشكل في قصيدة هوراس «التمثال». وما دام نمط الوعي الفني الروماني قد تجلى بسطوع في هذه القصيدة فإننا سوف نقارنها في البداية مع نمط الصورة اليوناني، ومن ثم مع قصيدة بوشكن(*) «التمثال»، الأمر الذي يكشف لنا عن الأفق العام لتطور الوعي الفني فيما بعد.

أنا شيّدت تمثالاً (Exegi monumentum)

في هذه الانطلاقة من الـ «أنا» تمثل انقلابا جذريا انتقل بالإبداع الأدبي من اليونان الكلاسيكية إلى روما. إذ في اليونان الكلاسيكية، بدءاً من هوميروس وحتى نهاية القرن الخامس قبل الميلاد، كان النشاط الفني مسألة تخص الدولة، وكانت الذات (subject) في هذا النشاط هي دولة المدينة (polis)، أي ذلك الكل الاجتماعي غير الكبير، المفهوم حسياً، والمنسجم (harmonic) مع تطور الفرد. وهناك كان الكورس (أي الجماعة) في التراجيديا يغني الـ «أناس» أما الشعر الغنائي فكان «نحن» الكورس.

وأما في روما، حيث انفصلت الدولة الضخمة عن الأفراد، وبدأ الاغتراب بين هذين الطرفين، يصبح الفن أمراً خاصاً (يكتفي رجال الدولة، مثل أوغسطين أوميسينات، بمناصرته) ويصير تعبيراً ذاتياً عن الفرد المنعزل.

في التمثال» يطرح هوراس معياره هو لتقييم المجتمع وقضاياه وقياصرته، ذلك أن تمثاله أسمى من تماثيل القياصرة، أي الأهرام. لقد تخطى الزمن وصار خالداً خلود الطبيعة:

لا المطر الكاسح ولا الريح عنيفة العصف،
بقادرة على تحطيمه أبد الدهر،
لا ولا دورة الفصول اللامتناهية، ولا جريان الزمان.

وإذا كانت أثينا قد هلكت نتيجة ولادة المبدأ الذاتي القائل: «إن الإنسان مقياس كل شيء»، ولم يصمد إبداعها الفني الشعبي العام أمام حجج المنطق العقلي الفتاكة: (السوفسطائيين، وسقراط، وأفلاطون) فإن الإنجاز الفني العالمي-التاريخي الذي حققه الأدب الروماني إنما يعني أن الوعي الفني ينبعث تحديداً على أساس علاقات جديدة أصلاً بين الفرد والمجتمع. فهذان هنا غير ممتزجين، بل ثمة سور يفصل كلاً منهما عن الآخر. وبالمثل فإن الوعي الفني قد شرع يعيش بجوار التفكير العقلي والمنطق. وهما قد انفصلا حسب «مناطق النفوذ»، وتبين أن الإبداع الفني قادر على التعامل مع المنطق العقلي وتسخيره لغاياته.

إن حياة أثينا هي الديمقراطية، أي «حكم الشعب». وحياة روما هي (res publica) أي «القضية الاجتماعية» منفصلة عن القضايا والمصالح الخاصة التي شكلت، بالتالي، مجالاً مستقلاً. إن الشخص بمفرده أصبح يعتبر خلية متميزة، فهو ليس ممتزجاً بالمجتمع، بل هو منضفر فيه، والقانون هو الذي ينظم العلاقات فيما بينها. فعلاقة الفرد بالكل، إذا، تقوم الآن عبر واسطة، وهي أيضا تنظيم متبادل لكل منهما، وتعارض فيما بينهما، وهي مواقف نفعية لكل طرف، وهي الواجب. لذا فإن الفرد في اليونان إذا كان يحق أنه اجتماعي مباشرة، وذلك مثلاً عبر احتفال شعبي عام، حيث دولة المدينة (polis) كلها (سبعة عشر ألف متفرج) تشاهد تراجيديا في مسرح ديونيس، وكان بوسع الإنسان أن يرى ويشعر نفسه كلاً من لحم ودم، حسياً، وأن يكابد معها، أي أن يتواصل معها عبر المعاناة الفنية، فإن الفرد في روما يعي

أنه اجتماعي بواسطة منظومة المعايير العامة: كالقوانين والارتباطات التي يخضع لها، والتي يجب عليه أن يراعيها في سلوكه. وهذا يستدعي إلى الحياة الرقابة الذاتية، والتبصر، والحكم العقلي، والتناسب التدريجي بين الخاص والعام، والنظر إلى الذات من زوايا مختلفة؟ وإذا شئنا اختصاراً فهو يستدعي الاعتماد على الوعي، أي التفكير. إن المنطق المرهف، الذي تجلّي في اللغة اللاتينية، هو الذي كان الجسد المادي للعلاقات بين الفرد والكل.

فلننصت جيداً إلى عبارة شيشرون، وإلى بنائها النحوي، بصرف النظر عن مضمونها:

«إلى مارك أنطونيو، روما،

ضيعة بوتيول، 26 أبريل سنة 44.

أجل أنني أترك الأمر لك، يا صديقي أنطونيو، على أنني أفترض-ما دمت قد كتبت تلك العبارات-أنك قد تصرفت معي على أنبل وجه وأكرمه، وأعتبر أن في أن أتنازل لك في هذا، أيّاً كانت الظروف، وأتنازل أيضاً أمام سماحة طبيعتي، إذ إنه لم يكن فيَّ أبداً أي قسوة، بل حتى ولا ما هو أكثر حدة أو حزماً مما كانت تتطلبه ضرورة الدولة». (رسائل مارك تولي شيشرون، ج-3 , 718).

إنكم تسمعون كيف تتلوّى هذه العبارة وتراوغ في عدد كبير من الجمل الاعتراضية والشرطية، والاستدراكات، وفي تغير النبرة، وتستطيعون أن تحسوا إحساساً ملموساً كيف تحيط بالفرد وتهدده من كل جانب منظومة بالغة التعقيد من العلاقات والحيثيات، وفي كل لمحة (من الحياة أو العبارة) يجب عليه أن يكون حذراً ويحسب حساب كل شيء[*1]. لذا فهو حين يتحرك فكره يتلفت إلى جميع النواحي في وقت واحد: إلى الأمام، وإلى الخلف، وإلى المستمع، وإلى نفسه بعيني المستمع، ساعياً لحساب أدق انعطافات الفكرة، أي الاحتمالات الممكنة وظلال المشاعر. وليس الأمر هنا مرتبطاً بشخصية شيشرون المميزة، أي بانعدام الصراحة في هذا الثعلب، بل في كون القدرة على التعبير عن أقصى «المراوغة» قد تجلت في منطق اللغة اللاتينية. بعد ألفي سنة سوف نصطدم بعبارات عملاقة مماثلة عند ليوتولستوي حيث سرعان ما يلجأ أيضاً إلى ضفر مختلف التواءات الشعور

والفكرة. ولكن، إذا كان دياليكيتك الروح سيتجلى فيما تحمله عبارة تولستوي من ثقل شائه، حيث تبدو الروح كأنها تصبو إلى الحقيقة عبر شبكة الاغتراب وحجابها الكثيف، فإن مراوغة العقل المرهفة ستبقى إلى الأبد ماثلة في رشاقة عبارة شيشرون وغناها الوفير.

أما أن اللغة اللاتينية تحديداً، وليست اليونانية، هي التي غدت فيما بعد، في القرون الوسطى، لغة عالمية فأمر ليس متعلقاً بعامل خارجي وحسب، أي بانتشارها الواسع، بل بطبيعتها الداخلية أيضاً؟ ففي بنيتها تمثلت علاقات الاغتراب النمطية بالنسبة للمجتمع الطبقي بين الفرد والكل، الأمر الذي كان أكثر مواءمة للوعي في عصر الإقطاع والرأسمالية.

ولكن، لنتابع معالجتنا لقصيدة هوراس «التمثال» بنمط الصورة اليوناني: فنحن نعرف في اليونان عادة النقش على الأضرحة، وفيها كان المجتمع يعبّر عن تقييمه للمواطنين أو للفرد:

يا عابر السبيل، أذهب وأخبر مواطنينا في لاكيديمون
أننا نرقد كومة عظام هنا، تلبية لوصاياهم.
أو:
إن أرض إيليون، الغنية بالحبوب، تغطي بجسدها
عظام أسخيل الأثيني ابن أبثوريون.
وتذكر شجاعته غابةُ الماراثون، وقبيلةُ الميديين
طويلي الشعور الذين عرفوه في ساحة الوغى.

وهنا نجد أن الإنسان الفرد لا يوصف إلا بتلك الصفات التي جعلت منه مثل جميع من سواه قدوة ومثالاً لما يجب أن يكون. وفي هذا النقش يتركز جل الوصف على مظهر الكل: لاكيديمون ووصاياها، ماراثون، المعارك ضد الفرس، أرض إيليون الخصبة... الخ. إن الفردي متضمن في جوانب هي خارجية بالنسبة للفرد: «إننا نرقد كومة عظام هنا»، أو «أرض إيليون، الغنية بالحبوب»، أي أنه يثار إلى مكان الموت أو إلى صلة الرحم: «ابن ابثوريون».

وهكذا فإن الفرد مقيد في كل شيء، وإليه ينظرون نظرتهم إلى الغائب: يسمونه باسم (إسخيل)، أي «هو»(2*). (أما هوراس فيقول «أنا»؛ فشرارة الفكرة تنطلق من داخل الفرد). إن الفرد، وهو يموت في اليونان، يختبئ من

هول الموت ومن الموقف الشخصي منه، فهو موت من أجل خلود الكل: لاكيديمون وأثينا، وهو بالذات لا يحتمل هذا العبء (فلنتذكّر إجهاشة أخيل بالبكاء في آيدا، أو أدميت في «ألكيست» عند يوريبيدس).

أن ما نلاحظه، بالتالي، من إبراز للشخصية في «تمثال» هوراس ليس مجرد تراجع؛ فالشخصية تكتسب مضمونها الخاص وتقوى لدرجة أنها بنفسها، دون وساطة الكل، تتجرأ على التفكير في كل شيء، وإطلاق الأحكام على كل شيء، وتتجرأ على تحمل المسؤولية تجاه تصرفاتها هي، وعلى أن تحدّق مباشرة في عيني زمهرير الأبدية والموت. والفكرة الفنية الأساسية في «التمثال» هي أن الكائن الفاني هو نفسه من يسكب نفسه في الخلود، وهو من يحاكم نفسه ويعي ذلك، بإرادته وعقله وعمله المميز. فإذا كان إسخيل يتحاشى حتى ذكر إبداعه الفني، أي ذكر ما كان فيه مميزاً، ومتفرداً، ومختلفاً عن الآخرين، بل يذيب نفسه في الصفة المميزة للشعب كله، أي الشجاعة، فإن هوراس يبرز ما يخصه، تحديداً، إنه يبرز مالا يتكرر، وما كان هو أول من صنعه في العالم، لا كشاعر بشكل عام، بل بوصفه هوراس:

أنا أول من أعاد نظم أغنية إيول بأنغام إيطالية.

إنه نقش يتطلع إلى الماضي، إذ يؤكد أن الإنسان الذي مات إنما هو حقاً يعادل المجتمع والموروث، أي أن هذه نظرة من الحاضر إلى الوراء. أما «التمثال» فهو نظرة من الحاضر إلى الأمام، وهو حديث مع الأحفاد. مثل هذه النظرة أصبحت تنطلق من فهم المجتمع على أنه تقدم، وتجديد، ولا يعود هاماً من وجهة نظر المستقبل ما يجعلني شبيهاً بالماضي، وبما هو عليه متعارف، بل المهم هو الجديد الذي أضفته أنا.

ولقد تجلّى هنا، على أي حال، جانب جديد كل الجدة في الإبداع الفني، ذلك أنه إذا كان الموروث هو صاحب القيمة في اليونان الكلاسيكية، فإن التجديد، وإضافة ما هو نضر وجديد، وما هو متميز ومنفرد، هو مناط القيمة في روما وكذلك في المرحلة الهيلينية إلى حد ما.

من هنا فإن المرء لا يفخر بمجتمعه وحسب، (نعم إن هوراس يشعر بانتمائه كروماني:

سأظل أكبر بمجد أبديّ

ما دام كاهن يصعد

إلى معبد الكابيتول مع فتاة صامتة).

ولكن هوراس يفخر بعمله وبحياته، قبل كل شيء، فيقول: «عظيم بعد وضاعة»، وهذه قولة شاعر يتذكر كيف أنه كوّن نفسه بفضل الإرادة والعمل، فخرج من الريف إلى المدينة «الأبدية»، وسما بعد صغار فأصبح أمير الشعراء.

ومن ثم، فإن مناط القيمة هو سيرة الشاعر الذاتية، وحياته كحدث وحسب، وعمله بوصفه عملية مستمرة أيضاً.

لذلك فإن من الأهمية بمكان انعدام التوجه التقليدي إلى ربة الشعر في بداية القصيدة، هذا الذي نجده عند هوميروس، وإنما يأتي هذا التوجه في نهايتها. فعندما يهتف هوميروس قائلاً:

أخبريني، يا ربة الشعر، عن ذلك الرجل واسع الخبرة

(الأوديسا).

أو يقول:

فلتغنّي، أيتها الربة، غضب أخيل بن بيليوس.. (الإلياذة).

فإنه كان يرجوها أن تهبه مضمون أغنية تعرفها ربات الشعر، بوصفهن مطّلعات على الماضي، وكان يرجوها أن تمنحه الموروث. أما هوراس فيستقي الإلهام والمضمون من ذاته؟ إنه ليس في حاجة إلى قوة خارجية، ولا ينادي ربة الشعر إلا في الختام، بوصفها ربة صناعته الشعرية، لتحكم على شعره، وتمنحه جائزة، ولتثني على الشكل الذي أحسن صنعه:

فلتكشفي، يا ميلبومين، عن الجدير بالفخر،
ولتضفري، أيتها العطوف،
خصلات شعري بالغار وبغصن من دفلى.

لقد غدا تقييم ربة الشعر هنا رمز تقييم الشعر لنفسه، هذا الشعر الذي اكتسب معياره الخاص للحقيقة وصار مستقلاً نسبياً، ويؤكد نفسه كقضية ذات قيمة اجتماعية تعطي الحق في الخلود. لهذا أصابت فكرة «التمثال» الفنية ذلك القدر من الحب لدى أجيال الشعراء التالية، إذ إنها أول وعي ذاتي جبار بالنسبة لفن الشعر من حيث هو إبداع فردي.

هكذا تتطلّع قصيدة هوراس، من حيث نمط الفكرة الفنية فيها، من عصرها إلى العصر الجديد. إلا أن مثل هذا القول جدير أن يقال في شأن

الصورة التي تمثلت فيها هذه الفكرة الفنية. ففي لبها تكمن الاستعارة القائلة: أشعاري هي تمثالي.

وما دامت الصور المادية-التجسيمية في العمارة والنحت هي، قباء كل شيء، الصورة النمطية بالنسبة للوعي الفني في المرحلة القديمة، فإن الشعر، بغية تأكيد ذاته، يحق بحاجة الاستناد إلى أخوته الكبار الذين هم أرسخ قدماً منه. وتبدأ القصيدة من وصف التمثال الذي تعتبر فكرته تعبيراً بديعاً عن السمة التحتية للتفكير القديم. ثم ينساب الوصف على نحو غريب، بطريقة سلبية: ليس تمثالي من نحاس، وما هو بهرم، وليس للمطر أو للريح عليه من سلطان.

إنه لا يستحضر الصور التجسيمية في مخيلته، على ما يبدو، إلا ليدحضها على أن هذا الدحض لا يتم كما في الموازاة السلبية، أي مباشرة، حسب المخطط التالي:

ليس ذلك بتمثال (يليه وصف)

ليس ذلك بهرم (يليه وصف)،

ذلك عملي (يليه ذكر السمات).

المهم هنا هو أنه ليس ثمة موازاة أو مقارنة بين عناصر الاستعارة، بل تعاقب، انصباب عنصر في آخر. ليست الاستعارة هنا ساكنة (والسكونية مبدأ الفنون التجسيمية) بل هي عملية وسيرورة (والسيرورة مبدأ فنين زمنيين هما: الموسيقا والشعر).

إن صورة التمثال التحتية لا تظهر مستقلة ولو لثانية واحدة، ولا تكتفي بذاتها (كما في التوازي السلبي حين يعمد إلى الوصف)، بل إنه ينزل بها في الحال عندما يقول:

«أبقى من النحاس»، أي أنها تعطى في معرض المقارنة بشيء آخر، بمجهول ما (x)، يتكشف أخيراً في تفكير أو تأمل شعري مباشر:

كلاّ لن يموت كلّي.

إننا هنا شهود عيان تماماً نشهد واقعة ولادة الشكل الفني الخاص بالشعر، فهو يبتدئ من الجدال مع الفنون التجسيمية، مبيناً أن إبداعاتها، ما دامت مقيدة بمادة طبيعية، فهي خاضعة لسلطان الطبيعة والزمن. لذلك فإن ما يصبح شكلاً ملائما لما هو سام، وأبدي وشامل حقاً، ليس إلا

صورة روحية «لم تصنعها يد البشر»، أي أنها تصوّر شعري وفكرة فنية معبّر عنهما بالكلمات. هذا النمط من الصورة هو وحده الذي يتخطى المكان والزمان.

وفضلاً عن ذلك فإن «التمثال» لا يكتفي باحتقار المبدأ الفني للفنون التجسيمية بوصفه المبدأ الأدنى، بل يتضمن كذلك نبذاً لشكل المجاز والاستعارة بوصفهما أدق درجات الصورة الشعرية في الكلام. وعندما يقدم لنا الشاعر صورة مرئية لشيء فكري فإنه لا يكون في داخل مجال الشعر بعد. وحركة الفكرة الفنية في «التمثال»، من حيث شكل الصورة، هي بعينها ابتعاد عن الاستعارة، ووضع لها في المحل الثاني، أي أنها رفع من شأن التأمل الحر، غير المقيد بالتداعيات الحسية-البصرية لتحتل المقام الأول، ومن شأن حركة الحالات الروحية والأمزجة والأفكار، بوصفها شكل الصورة المميز للشعر.

غير أن ما لصورة «التمثال» وفكرته الفنية من روعة لا تذوي، وحيوية لا تنضب، إنما تكمنان في كونه سيرورة (process وانتقالاً من صورة مجسمة إلى أخرى روحية، ولكن ليس هذا هو خاتمة المطاف. ويأتي البيت الأخير: ولتضفري خصلات شعري بالغار، وبغصن من دفلى-ليعيدنا من جديد إلى التصور النحتي التجسيمي، أي أننا نرى رأساً قديماً (antique) في إكليل من الغار. وهكذا نجد الصورة الفنية، كجسر بين الروح والطبيعة وبين الوعي والوجود، إنما تعيش في «التمثال» بشكلها المحض والكامل، متضمّنة كلا الحدين، وكلا مصدريها الأبديين. إن التأملية التحليلية (reflection) لم تنقطع بعد هنا عن الحسية، ومازال «الحقل المغناطيسي» للصورة الكلامية الفنية قائما على اقتران أكثر قطبيه تباعداً.

ولكن إذا كان الأمر على هذا القدر من الكمال، فهل حركة الشعر إلى الأمام ممكنة أم لا؟

إذا عنينا الحركة نحو كمال أعظم، فالجواب لا؛ ذلك أن الكمال لا يقاس بالكم وكل أثر من آثار الفن كامل في نوعه هو. أما إذا عنينا حركة الفكرة الفنية والصورة باتجاه نوعية جديدة، كثر غنى وتعقيداً، نحو «نوع» جديد من الكمال، فالجواب نعم.

لا ندري، لو أن الروماني هوراس استطاع أن يقفز ثمانية عشر قرناً إلى

الأمام. هل كان سيكون من اليسير على الوعي القديم (antique) أن يحتمله حين طبق عليه قانون الخلود الذي اكتشفه بنفسه لنفسه، كتجديد أبدي، بهذا القدر من القسوة وغيّر «تمثاله» تغييراً لم يعد تُعرف ملامحه من بعد، على يدي بوشكن، حيث يقول:

شيدت لنفسي تمثالا لم تصنعه يد،
لن تطمس طريق الشعب إليه..

إن مركز ثقل الفكرة الفنية ينتقل إلى مواقف الشاعر والشعب والدولة، أي أن الحديث يدور حول مضمون الإبداع الشعري.

لقد اهتم هوراس، كروماني أصيل، بمشكلة حقوقية من نوع خاص، وهي تأكيد حق عمل الشاعر في الخلود (أي تأكيد مقولة من مقولات الوعي الاجتماعي لها خصوصيتها بالنسبة لروما). لذا فإن «تمثاله» هو ذلك التأكيد الذاتي المحض، أي أن الشاعر مشغول بتشييد التمثال وانتقاء ما يناسبه من المواد، وبشكل المجد الذي سيعيش فيه، والجائزة التي ستكلله بها ربة الشعر. أما فيما يخص مضمون حياته الشعرية المعين فإن المؤلف يكاد يكون شكلياً بالقدر نفسه في موقفه منه، شأن القانون الحقوقي الذي يحدد مجال حرية الفرد غير مكترث بما سيفعله في هذه الحدود المتاحة له. إن هوراس لا يعلن عن نشاطه إلا أنه فنان صناع. وقد صاغ شكلاً قومياً إيطالياً لما هو معطى سلفا، أي لمضمون جاءه من اليونان. إن الفهم القديم (antique) للفن وللشعر بوصفها إنتاجاً وتشكيلاً للمادة (وليس الأيديولوجيا والتفكير والمعرفة) قد تجلى هنا بوضوح كبير.

أما بوشكن، شاعر العصر الحديث، فلم يعد به حاجة لإثبات ما هو حق محض للشاعر، أو لخلق شكل ذي خصوصية بالنسبة للشعر، لأن ذلك الحق وهذا الشكل مفترضان سلفاً (ويعود الفضل، خاصة، إلى أن هوراس قد أبرزهما في روما)، على أنه يسعى لكي يدرك إدراكا محدداً مضمون إبداعه، أي ما بقي خارج قوسين عند هوراس:

ولطالما سأبقى غالياً على الشعب،
لأنني كنت أستنهض مشاعره الطيبة بقيثارتي،
ولأنني في زمني الظالم كنت أمجّدُ الحرية
وأدعو إلى الرأفة بالساقطين،

علاوة على ذلك، فإن بوشكن في جميع الأبيات الأخرى، حيث «يشيد التمثال»، يكتب عن انتشار أشعاره وعن علاقاته بربة الشعر، كما أن كل بيت هناك يميز أيضاً مضمون إبداعه قبل كل شيء في خط هو: الشاعر-الشعب-الدولة،

وقد ظهر في هذه المشكلة عنصر ثالث شدّ ما أثار عجب هوراس: فقد كان يعرف روما، ولكن ما هو الشعب والدولة، وما المقصود بذلك؟ أهو العامة، أم البروليتاريا المتهرئة المتعطشة للخبز وغريب المناظر؟ أهو العبيد؟ كان عليه أن يفكر بهؤلاء، لأن العبيد لم يكونوا داخلين في جسم المجتمع القديم (antique)، فقد كانوا كيانه غير العضوي. وكل ما تبقى، من عمال زراعيين وأشراف ودهماء وجيش، كان منتظما في روما-الدولة. وهكذا انفتح أمامنا أهم جانب من جوانب بنية المجتمع الطبقي في العصر الحديث، وهو جانب مألوف لدينا لدرجة لا نستطيع معها أن نتصور إمكان عدم وجوده، ونعني بذلك تجزئة المجتمع إلى شعب ودولة. وفي هذه الحالة يعبر الشعب عن الجوهر الخالد العميق لكيان اجتماعي معين، أما الدولة فتعبر عن شكله الانتقالي. وقد تبين أن هوراس قصير النظر جداً عندما يحصر مدى حياة أشعاره في حدود يعبر عنها بقوله:

ما دام كاهن يصعد

إلى معبد الكابيتول مع فتاة صامتة...

من يدري إن كان هذا الروماني سيفرح أم لا لكون أشعاره قد فاقت كثيراً شهرة روما، ذلك أنه شاعر ومواطن في آن واحد.

أما بوشكن فهو شاعر أكبر من مواطن في دولة بعينها، إنه صدى الشعب، ذلك أن الشعر في العصر الحديث يختلط بالحياة الشعبية اختلاطاً مباشراً، وليس عبر وساطة تنظيم الدولة السياسي لهذه الحياة. لهذا إذا كانت السياسة في المجتمع الطبقي تؤثر دائما في الفن من أعلى وتحاكمه فإن للفن الحقيقي، بوصفه الميدان الأعمق والأكثر قربا من حياة الشعب الحية، ومن صالح المجتمع الجوهرية، حقوقاً أكثر في محاكمة السياسة، وهو ما يقوم به الفن باسم الشعب باستمرار. لذا فالمقياس الذي يقيس به بوشكن حياة شعر الشاعر:

... ما دام يعيش في العالم الأرضي

ولو شاعر واحد،

هو أعظم ديمومة من مقياس هوراس.

وفيما يتعلق بشكل الصورة، فإن بوشكن منذ البيت الأول يستخدم كناية «لم تصنعه يد» (وهي ليست كناية وصفية أو بصرية-تجسيمية، بل كناية روحية-توصيفية).

ويتخلص من هيئة التمثال الحسية، فينتقل مركز الثقل إلى تأملات مباشرة حول الشاعر والشعر...

الحواشي

* ألكسندر سيرغيفتش بوشكن (1799- 1837) تعتبر مؤسس الأدب الروسي الحديث. (المترجم).

(*1) في الحكم اللاتينية المشهورة والمتميزة بالإيجاز والفخامة نجد، على العكس من ذلك، منطقاً قوياً كالسهم هو منطق الدولة، أي منطق الكل.

(*2) كتب يوليوس قيصر قائلاً عن نفسه أيضا: «أنا»، ولكن ذلك ناتج من أن شخصيته قد بلغت من الاتساع والسمو درجة أصبحت معها في عينيه وأعين الآخرين شخصية موضوعية تعادل الكل.

13 الصوري في الأدب الأوروبي

هانحن ندخل الحقبة الثانية من تطور الأدب الأوروبي، وهي ما يمكن أن نسميه الحقبة الأوروبية الجديدة، باعتبارها تجري في الإبداع الكلامي لشعوب تنتمي إلى الأرض الأوروبية في عصر أزمة الحضارة القديمة (antique). وقد سبق لأنجلز أن وصف تلك المرحلة التي كانت بلغتها تلك الشعوب بأنها الدرجة الوسطى أو العليا من البربرية، أي ما يشبه حال اليونانيين أيام هوميروس أو أسلافه مباشرة. فلو أن هذه الشعوب تطورت دون احتكاك بالحضارة القديمة لكان من غير المستبعد أن نجد في تطورها ذاك تكراراً للحقبة القديمة مع بعض التعديلات المرتبطة بظروف جغرافية وسلالية مميزة.

غير أن جوهر الأمر إنما يتمثل في كون هذه الشعوب قد بدأت من البداية في ظروف غدا فيها التطور الذاتي العضوي الصاعد متعذراً، إذ جاءت هذه البداية في وقت صارت هذه الشعوب تتأثر من الحضارة القديمة بنهايتها، أي بالمسيحية. يقول أنجلز: «لقد كان العصر الوسيط يتطور على أساس ساذج تماماً. فقد مسح عن وجه الأرض كلاً من الحضارة القديمة والفلسفة القديمة، والسياسة

والقوانين، لكي يبدأ في كل شيء من البداية.

كان الشيء الوحيد الذي أخذه العصر الوسيط عن العالم القديم البائد هو المسيحية وعدداً من المدن شبه المدمرة فقدت كل حضارتها السابقة».(*)

هذا الطابع المزدوج للحقبة الأدبية الأوروبية الجديدة هو الذي يمثل صفتها المميزة؟ إنها حقبة تبدأ من البداية بعيداً عن الحقبة القديمة، ولكنها تعتبر في الوقت نفسه استمرارها المباشر. وثمة ظاهرة مماثلة سوف تطالعنا في بداية حلقة التطور الأدبي، وربما في شكل أكثر توتراً، عندما ينشأ على أساس حركة التحرر الوطني ذلك التفاعل بين العملية الأدبية الأوروبية والعمليات الأدبية عند شعوب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. وعلى أي حال، فإن ظاهرة التطور الأدبي المعجّل، تلك التي أصبحت ملازمة للعمليات الأدبية القومية في القرنين التاسع عشر والعشرين، إنما ظهرت لأول مرة في بداية الحقبة الأوروبية الجديدة تحديداً. وبالطبع، كان التطور «المعجّل» عندئذ لا يزال بطيئا جدا وصاعداً (حتى أنه كان في بعض جوانبه يجري بوتيرة أبطأ مما في الحقبة القديمة)، إذا ما قورن بالتطور الذي عرفه تطور الآداب القومية في القرن التاسع عشر وخصوصاً في القرن العشرين، وهو تطور اتسم بالعنف وبما حققه من وثبات متنوعة. غير أن جوهر تلك الظاهرة التي تدعى «تطوراً معجّلاً»-أي التطور العضوي بالتفاعل مع خبرة أدب أرقى-واضح هنا للعيان.

وهكذا سرعان ما تبدأ الحقبة الأدبية الأوروبية الجديدة من التنافر أو الانسجام. على أنه ليس واضحاً ما إذا كان ذلك التنافر يعود إلى أنه لم يكن بعد قد ظهر انسجام من نمط البنية القديمة، (وفي هذه الحالة يجوز إجراء القياس على التطور الأدبي الشرقي، وخصوصا مقارنة ظواهر من نوع رواية الفروسية الأوروبية بروايات «الفروسية»الشرقية من النمط الصيني مثل: «الممالك الثلاث»، أو الفارسي: «شاه نامي»، أو «فارس في جلد نمر»)، أم أن التنافر يعود إلى كون هذا الانسجام قد انهار وراح يتحول إلى مثال يستعصي على الفهم في المستقبل (وعندئذ يكون إجراء القياس السابق مستحيلا). إن التشابه الظاهري بين نمط الصورة الأوروبي الجديد والمجاز الشرقي هو ما سيكون فيما بعد أساساً للتفاعل بين الحبكات الشرقية والأوروبية في عصر الحملات الصليبية (ثمة معالجة لـ «بانتشاتانترا»،

ولقصص الفابليو (fabliau)[1*] الأوروبية في كتاب مشهور وضعه بينفي).
ولقد أشار هيغل، أيضا، إلى التشابه الظاهري بين أشكال الفن، تلك التي سماها بالشكل الرمزي والشكل الرومانسي.

ويعتبر تفتت ما كان من قبل تياراً واحداً للأدب إلى أدب وفولكلور التعبير المادي لذلك التنافر الذي ابتدأت منه الحقبة الأدبية الأوروبية الجديدة. فلم يعرف العصر القديم موروث الإبداع الكلامي الشفهي بوصفه شيئاً يتميز من الكتابة تميزاً أصيلاً من جهة نوعية الوعي.

لقد كان الإبداع الشعري الشفهي يتحول عضوياً إلى الكتابة وبالعكس؟ فالمسرح كان يوصل الكلمة المكتوبة (الأعمال الدرامية) إلى الشعب. وسرعان ما كانت حكم التراجيديين أو نكات أرستوفان تغدو في متناول يد الجماهير. ولكننا نقع على وضع مخالف في بداية الحقبة الأوروبية الجديدة. فالمسيحية التي ظهرت كنفي للتجسيم القديم، وللنشاط الحسي-العملي، وللروح «الوثنية»، كانت تمثل تناقضاً حاسماً مع الثقافة الروحية لدى الشعوب الجديدة، فكانت ترى في هذه الثقافة عين تلك الروح «الوثنية» «غير الممدّنة» التي لا تكاد تتجاوز مرحلة الوعي في ما قبل هوميروس. إن توتر التضاد بين الكتابة المسيحية والفولكلور الجرماني، في القرن التاسع الميلادي فرضاً، يمكن قياسه بمسافة زمنية طولها ألف وخمسمائة سنة. ومن هنا تتضح قوة الطرد والجذب المتبادلين في آن معاً بين فولكلور[2*] أصيل بالنسبة للشعوب الجديدة، ولكن سرعان ما دفع به إلى مرتبة أدق، وبين موروث أدبي عظيم، رفيع (ولكنه غريب عليها) يتمثل في ذاته تقاليد ألف سنة من عمر الحضارة القديمة.

إن كل ما تلا ذلك من تطور الآداب الأوروبية الجديدة إنما يجري عبر طرد وتفاعل متبادلين بين الفولكلور القومي وأدب ما فوق القوميات، هذا الذي ظل قرابة ألف سنة يستخدم اللغة اللاتينية أو اللغة السلافية الكنسية.

ترجع أصول الحلقة الأدبية الأوروبية الجديدة، التي أدت بنتائجها إلى تكوين نمط معاصر من الأدب على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إلى أواسط الألف الأول الميلادي تقريباً. غير أن البحث عن جذور الأدب الجديد وجوهره في عصر الازدهار القديم غدا تقليداً آلياً في الآونة الأخيرة. وبذلك يجري عملياً تجاهل ما للشعوب الأوروبية الجديدة

من موروث تومي كان يتطور قبل عصر النهضة الأوروبية على امتداد قرابة ألف عام. على أنه لا يمكن فهم عصر النهضة نفسه إلا باعتباره نفياً مضمونياً لما كان قائماً من قبل. ولعل من الخطأ إضفاء صفة المطلق على نمط الأدب الذي تكوّن في عصر النهضة. فقد كان هو وأدب القرون الوسطى على قدر واحد من النسبية وأحادية الجانب.

ولم تتشكل الآداب القومية لدى الشعوب الأوروبية الجديدة تشكيلاً نهائياً إلا بعد عصر من التحولات في الأدب كانت تجري على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على أساس من تمثل الموروث الفولكلوري الخاص الذي تعود جذوره إلى القرون الوسطى.

لذا ينبغي علينا أن نقوم بتحليل دقيق لنمط البنية الأدبية التي تكوّنت في مطلع القرون الوسطى. وطبيعي ألا نبحث عن ذلك النمط في موروثين، نأخذهما منفصلين، هما: الفولكلور (الذي لا تتميز بنيته نوعياً، كما أشرنا سابقاً، من ذلك «الحقل المغناطيسي» الذي اعتبرناه نقطة انطلاق بالنسبة للأدب عامة)، والأدب المسيحي (الذي يعيد إنتاج المرحلة الأخيرة من الحقبة القديمة)، وإنما علينا أن نبحث عن ذلك النمط حيث يقوم احتكاك وتماس بين هذين الموروثين. ويمكن أن نرى ما يسفر عنه ذلك الاحتكاك رؤية أكثر جلاء في كتب الأبوكريفا (Apocrypha) (المنحولة على العهد القديم) في أدب القرون الوسطى. إذ نجد في تلك الكتب محاولة شعبية لإعادة فهم المسيحية، كما نجد فيها النقيض، أي إعادة صوغ التصورات الوثنية بروح المسيحية. إن الجنس الأدبي الأكثر انتشاراً يومها هو الرؤيا.

كأن يرى أحد ما في غفلته رؤيا تتبدى له فيها، مثلاً، مشاهد تمثل العالم الآخر ورحلات الروح عبر الآلام. إن ثمة فعلاً يجري (كما في الرقص الإيمائي القديم)، إلا أنه لا يجري في اليقظة، الآن، وما هو بحادثة أو أمر حقيقي واقعي قابل لفحص عقلاني (كما في قصة اللوبار).

لا أحد يطالب راوي الرؤيا بأن تكون متفقة مع الواقع، ولا أحد يتحراها من وجهة نظر تطابقها واقعياً مع الحقائق المعروفة. على العكس من ذلك، يخيم على المستمعين جوّ من الوثوق بنقاء نشاط الوعي الفردي، وبالعالم الذي تبدى للبصيرة الداخلية لإنسان يتميز وعيه بنشاط إبداعي فائق. أما ما يجري على شكل رؤيا أو وحي مغروس في وعي الفرد من الخارج بواسطة

قوة مطلقة القدرة، فكأنه تعبير مجازي عن قوة الخيال الفردي ومقياس لقدرته. وهكذا إذا كان أصل المرحلة السابقة من الإبداع الكلامي هو الفعل المركب الذي يجري واقعياً ويتحقق بواسطة الجماعة كلها، فإن أمامنا الآن سرداً (أي مرويات) تصدر جميعها عن إنسان «ممسوس». إن السرد في شكله الأرفع يتضمن فعلاً، غير أنه لم يعد فعلاً يستطيع الناس أنفسهم أن يقوموا به متمثلين صفة ذواته النشطة، بل هو فعل تمارسه القوى الجوهرية على الإنسان الجاهل، المستذل والضعيف، حيث يكون الإنسان مجرد موضوع سلبي. وبما أنه لا يكون طرفاً فاعلاً، بل طرفاً مدركاً، فإنه من الطبيعي أن يظهر واقع المعاناة الجمالية نفسه لا كإحساس نابع من نشاط مميز، بل كإحساس نابع من إدراك مميز، كانعكاس لفعل جانبي ما.

لقد انتقلت المعاناة الجمالية إلى مجال التأمل. فأنا أجلس، وجميع أعضاء جسمي تكن عن الفعل، إلا أن عملاً متوتراً مرئياً يجري في وعي، والراوي يمارس تأثيره في هذا المجال، وفي هذا المجال وحده. إن مشاركة الناس في الفعل الجمالي لا تجري بشكل مباشر كما في رقصة الصيد، مثلاً، بل عبر حلقة وسطى، عبر الوعي (من هنا يكون الطريق إلى أشكال الإدراك الجمالي الفردية المعاصرة)، وقد تكون الحلقة الوسطى قراءة أي كتاب، أو الاستماع إلى أسطوانة موسيقية عوضاً من عزف مستقل يجري في البيت).

إن قوى النشاط الجمالي الفاعلة، تلك التي صودرت من الجماعة البشرية، إنما تتركز بطبيعة الحال في شخصية الراوي الذي يصبح أشبه بالمفوض المطلق من جماعته في ميدان النشاط الجمالي، ويصبح المختزن لطاقتها الجمالية. (هنا ينفتح الطريق إلى الاحتراف المعاصر للفن، والى النظريات الرومانسية حول «العبقري» و «الجمهور»). وبما أن النشاط الجمالي ينتقل إلى ميدان الوعي، فإن مادة جمالية تنشأ هناك. أما بناء هذه المادة فيكون الخيال، وجرأة التصور. وحينئذ فقط يمكن حقاً أن نقول: إن الفن لا يحتاج للاعتراف بمواده على أنها واقع.

وهكذا فإن قدرة الفنان البناءة على خلق مادة جمالية إنما تظهر الآن في الوعي، وإن تكن لا تزال واقعة، وفي «القسم» المادي-التعبيري منه. وإذا كان الناس فيما بعد، في أدب العصر الحديث، سيقدّرون في الكاتب قدرته

على مزج الأفكار والتداعيات والمشاعر والأمزجة... الخ، فإنهم ابتداء من القرون الوسطى وانتهاء بالمراحل الأولى من الواقعية (قارن، مثلاً، غوغل خلافاً «لتولستوي») سيخصّون لوحات الحياة في العمل الأدبي بأعظم تقدير، وهي ميزة لا يكون الأدب معها بعد قد حاز صفته الخاصة المميزة، ولكنه يأخذ بالانفصال عن الفنون المادية-التجسيمية، أي الفنون التشكيلية. والحال أننا إذا أردنا تعريفاً موجزاً للنمط الجديد من الإبداع الفني الكلامي، قلنا إنه القدرة بواسطة الخيال على صوغ فعل الحياة «الكوميديا الإلهية أو الكوميديا الإنسانية».

وإذًا، لقد تخطى الفنان-المبدع في نشاطه-بواسطة وضع قواه في أعلى درجات توترها، ذلك التنافر بين الإنسان والعالم، وهو ما ابتدأت منه الحقبة الأوروبية الجديدة. وفي محصلة الفعل الجمالي فإن «أنا» والعالم المنفصلين منذ البدء يغدوان كأنهما متكافئان، وعندئذ يتصل الإنسان لحظة بما هو عظيم، وسام، أي بجوهر حركة الحياة.

ليس الخيال، إذاً، مرتبطاً هنا بمقولة الجميل، بل بمقولة السامي. إنه ينبثق من الانفصال بين الـ «أنا» والعالم، من إحساس الشخصية المرضي بحدودها، ومن طموحها الحار لتخطي حدودها ومضاهاة العالم، ومضاهاة الجوهر(3*). ومن هنا ينبع ما يميز الأدب الأوروبي الجديد من توق وحنين إلى الأسمى، (sehnsucht)، النوستالغيا، والسعي (dahin! dahin!)(4*) ومما له دلالته أن نشاط الوعي وقدرة الخيال لم يكونا على الإطلاق مشكلة بالنسبة للمرحلة القديمة. وأن أرسطو يطري التراجيديين والشعراء لا على جرأة الخيال لديهم، بل على صدقهم في محاكاة الطبيعة، وعلى وحدة الكل.. الخ.

وحين نقرأ سوفوكليس وهوميروس لا تدهشنا جرأة الخيال الفردي (فقد تلقى القدماء سلفاً صور الميثولوجيا)، أما عندما نقرأ دانتي، وشكسبير، وكالديرون، وملتون، وغوغل فإن ما يدهشنا بالضبط هو قدرة الخيال قبل كل شيء. وليس من باب المصادفة أن بوكاتشيو في السوناتا التي ألفها بمناسبة وفاة دانتي إنما يبدي إعجابه قبل كل شيء بخيال دانتي.

لكن، فلنعد إلى البنية الأولية في الأثر الأدبي الأوروبي الجديد، التي تعرفنا عليها في جنس الرؤيا، ولنتفحص عناصرها بتفصيل أكبر.

إن ذلك القطب من قطبي «الحقل المغناطيسي» الذي تجلى في البداية على شكل ارتجال حر «في مناسبة»، كما في قصة اللوبار، أي الوصف الإمبريقي للأحداث والوقائع.. الخ، هو قطب له حضوره هنا. فالرؤيا هي في المقام الأول قصة عن شيء حدث. والراوي يتذكر ما رأى ويحاول أن يصف وصفاً مفصلا كيف طارت روحه (أو أي روح أخرى) من الجسد (وينبغي تقديم وصف للموت مغرق في التفصيل ويصل إلى الجزئيات الفيزيولوجية التي تبدو للقارئ المعاصر تفاصيل تنتمي إلى المعارف الطبيعية البدائية)(naturalistic) [5*]، وكيف انطلقت هذه الروح في رحلة عبر العالم الآخر، ما ألوان العذابات التي يكابدها المذنبون (يلي ذلك سلسلة لوحات واستذكارات من الحياة الدنيا: وهنا مجال للتصوير الهجائي الساخر للحياة البشرية، الدنيوية)، ثم كيف أخيراً تصل الروح إلى الجنة التي تصورها الرؤيا البلغارية، مثلاً، على النحو التالي: «شبيهة بمدينتك تسارغراد ولكنها أجمل!».

مرة أخرى نجد مجرد وصف دنيوي وقد أسقط على السماء. لكننا نرى أن هذا السرد عديم الشكل، وهو أخلاط مجتمعة: فقد انهارت البنية المستقلة، وانهار نسق السرد، أي الحبكة، لكأننا من جديد أمام ارتجال حر«في مناسبة»، حيث الوقائع والوصف واللوحات تتضفر دون أن يكون لها فكرة مميزة، لا لأن تلك الفكرة لا تظهر، بل لأنها قد غادرت الحبكة، فانفرطت. ويرجع هذا إلى أن تأثير القطب الآخر من «المجال المغناطيسي»(أي التيار الجوهري للواقع الذي يستشف بشكل غير كامل في الكلمة-التلميحية السرية) قد بلغ درجة من التوتر فجرت منطقة الجاذبيات داخل الحبكة. وهذا القطب، إذ يتمثل في ذاته فكرة الحبكة، يعيش لا في شكل إيقاع، كما في البداية، ولا في شكل صورة منسجمة، بل في شكل مجاز، أي بنية يحتل المقام الأول فيها مبدأ روحي في شكل فكرة تخلع قشرة الصورة، ولكنها لا تزال عاجزة عن الوجود بدونها.

وهكذا فإن «الأطراف» قد اكتسبت الآن الشكل التالي: هناك تسجيل لشتات الوقائع والملاحظات، وهو بحد ذاته عديم المعنى، إلا أنه ضروري بوصفه «كاشفاً» لجوهر الأشياء، ذلك الجوهر غير المرئي، لأنه يظهر على هيئة فكرة. (أما الوعي الساذج المنتمي إلى القرون الوسطى فيحتاج إلى أن

يرى، حتى وإن لم يكن المرئي شيئا، بل ما هو تلميح إلى شيء، أي إحدى الغرائب).

غير أنه قد تجلى في شكل ساذج هنا أهم مبدأ من مبادئ أدب العصر الجديد، وهو الذي سوف يدركه الوعي على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بوصفه الفكرة الفنية، أي التصور الفني الوحيد الذي يعتبر نقطة انطلاق الإبداع.

لكأن الفكرة الفنية نفسها، وقد تملّكت الفنان الآن، بما لديها من خطوط القوة، تصنف مادة الواقع، ووقائعه، ممزقة هذا الواقع ومكونة منه توليفات مستحيلة يأباها الفكر السليم. إن بناء (composition) رواية المستقبل، بوصفها تاريخاً لحركة الفرد في المجتمع، إنما نتلمسه في صنوف العذاب التي تجسدها الرؤيا، وفي اجتياز الروح عدداً من المراحل (الآلام، وأشكال الحياة الأرضية، والأهواء). كذلك نتلمس ملامح كل من«الكوميديا الإلهية» و «فاوست» اللذين يصوران تشكيل الشخصية على غرار تشكيل العالم، أي الطريق الذي يتمثل الفرد بواسطته ثروة العالم العيانية، وبفضل هذا التمثل يتكون بوصفه شخصية، أو ذاتاً نشطة في الواقع.

وهكذا ففي جنس الرؤيا تظهر أمامنا البنية المحدودة-العامة للأدب الأوروبي في العصر الحديث، وفي هذه البنية سيصبح المنهج قبل كل شيء، أي رؤية العالم المميزة، هو المقولة الأساسية.

غير أنه سرعان ما تبرز جملة من المشاكل، التي لا نستطيع دون حلها أن نتقدم خطوة إلى الأمام. وأولها: أين يكمن، رغم كل شيء، الأساس للتفوق الذي اكتسب في فجر الحقبة الأوروبية الجديدة أسبقية روحية على الممارسة المادية.

منذ الحكايات البدائية عن «البطل المعلم» الذي كان ينسب إليه خلق السماء والأرض والحيوانات والناس، والذي يهب البشر القوانين ومهارات العمل... الخ، رأينا أن أساس التصور حول الإله الصانع لا يقوم على شيء سوى العمل الاجتماعي، ولكن مفهوماً في نزوعه العام (تحول الطبيعة إلى مجتمع).

وكان الانسجام بين الطبيعة والمجتمع قائما في المرحلة القديمة على كون العمل ذا طابع روحي-عملي. وكانت المعرفة مندغمة بالعمل المحسوس،

والنظرية بالتطبيق. فلم تعرف المرحلة القديمة أي احتقار للجهد العضلي، الذي كان له صفة الفن (قارن درع أخيار عند هوميروس)، ولم تعرف الانحناء أمام الفكر النظري المحض.

في عصر روما الإمبراطورية تفتت الانسجام الذي كان بين الطبيعة والمجتمع، وبين الجسد والروح: هناك نزعة حسية مبتذلة (الترف الفارغ، مذهب اللذة) من جهة، تقابلها نزعة روحية مطلقة (المسيحية) من جهة ثانية. عندئذ كان في وسع الروحي أن يعتبر نفسه الواقع الأرفع. فقد كشفت الممارسة المادية أمام معاصريها أنها عرضية، وزائلة فانهارت روما، وتحطمت المعابد والمدن القديمة، وكانت الحضارة المادية القادمة مع الشعوب التي اجتاحت أوروبا-أي «البرابرة» إذ ذاك-أيضاً شائهة لدرجة قصوى. لقد حل الفقر عوضاً من البذخ، إلا أن الثروة الروحية الوحيدة التي بقيت على قيد الحياة كانت المسيحية بوصفها الممارسة الحسية القديمة في صورة نقية. وطبيعي أن الرب كشخصنة لقيم اجتماعية ثابتة، وبوصفه سنّة العمل الاجتماعي الماضية منذ القدم، يكتسب حينئذ صفة روحية، لا جسدية ولا يدركها إلا العقل.

ومنذ الآن-وحتى القرن العشرين، عندما ستبدأ حقبة اجتماعية وأدبية جديدة-سيتجلى العمل الاجتماعي، أي الجوهر الاجتماعي، الذي هو في أساسه نشاط حسي-مادي، في شكل مقلوب، بوصفه وعياً، وتفكيراً وأيديولوجيا، وفكرة مطلقة، أي باختصار: بوصفه نشاطاً للوعي، أولاً، ثم بوصفه بعد ذلك نشاطاً حسياً-مادياً، ثانياً.

الآن يتقدم تركيب (syncretism) الميدان الروحي ليحل محل التركيب الروحي-العملي القديم. وتصبح المسيحية أيديولوجية شاملة تكمن فيها علوم المستقبل على شكل وحدة لا تتجزأ: الفلسفة، التاريخ، وبعض أشكال الوعي الاجتماعي كالحق والأخلاق والسياسة، وأخيراً فن الأدب.

هكذا ينضج أدب المستقبل أساساً في مجريين: في فولكلور الشعوب «البربرية» الذي يمثل نشاطا روحياً-عملياً، وفي تركيب المسيحية الروحي، الذي يميل إلى التحول إلى تفكير خالص (وهو ما يتحقق في سكولائية [*6] القرون الوسطى). وتتكون المؤلفات الهامة في القرون الوسطى عند تقاطع هذين الخطين. وهنا يكمن أيضاً اختلاف الأدب الملحمي البطولي الأوروبي

في القرون الوسطى («نشيد عن رولان»، «نشيد السيد»... الخ) عن ملحمتي هوميروس. إذ في هاتين الملحمتين تؤدّي المشاكل الروحية-الأخلاقية والطموح إلى المُثل دوراً كبيراً (قارن سلسلة الخرافات التي تدور حول كأس غرال). إن الوعي الفولكلوري-الملحمي يصور شخصية حرة وحيّة لبطل مندمج في الشعب مع الكل، في حين تفصل المسيحية بينهما فتحط من شأن الشخصية وترفع المبدأ الاجتماعي إلى قمة يتعذر بلوغها، ولا تستطيع الشخصية الطموح إليها أبدأ. بذلك تعطي المسيحية نزعة ذاتية روحية.

وهذا التوحيد بين البطولة الملحمية والنزعة الروحية والعالم الداخلي هو ما يسفر عن ولادة شخصيات لم تعرف المرحلة القديمة أشباهاً لها، أمثال رولان، وسيد، ولوانغرين، وتريستان، ويرتران دي بورن، وفولفرام فون اشنباخ،

ودانتي.

إن الواحد من هؤلاء محارب وشخصية روحية وروح حرة. وموقفه من المجتمع هو الصدق الحر الرفيع (وليست شراسة أخيل الشهواني)[*7]. هذا التوليف بين المضمون الجوهري والحرية الشخصية والنزعة الروحية الداخلية هو نمط شخصية نموذجي آخر ومختلف مبدئياً عن النمط القديم (أخيل وألكيفياد). وسيعاد إنتاج هذا النمط من بعد في أبطال شكسبير وفي دون كيخوته، وفي فاوست، وفي الدراما الموسيقية عند فاغنر، وفي «أبله» دوستويفسكي (فشخصية الأمير ميشكن تتجلى من خلال قصيدة بوشكن: «عاش على الأرض فارس فقير...»)، وفي بازاروف، وجاك تيبو... الخ.

غير أنه لم يعد في هذا البطل ما كان من طمأنينة وانسجام في نمط الشخصية القديم. إنه كله احتراق داخلي وطموح، الأمر الذي يقوده إلى أحادية الجانب، بل إلى التزمت. فهولا يعود يثق بالواقع-إذ ما دام الواقع قد انفرط إلى واقعين: جوهري وعياني فإنه بالفعل لا يستحق ثقة لا واعية-وهو يلقي بنفسه بين هذين الواقعين، محاولاً عن طريق التضحية أن يصلح بينهما. وهنا يظهر ذلك التمزق واضحاً في الشخصية النموذجية للحقبة الأوروبية الجديدة، وهو التمزق الذي سيؤدي إلى ظهور الفرد غير الكامل، وتزداد إمكانات الفعل العملي لدى هذا الفرد ضيقاً. ولا يبقى إلا الوعي

والتفكير، والتأمل ميداناً وحيداً يخضع للشخصية وتكون فيه قادرة على الامتداد حتى المجتمع والعالم، وعلى الشعور بنفسها مساوية لهما.

ومن هنا ينبع هذا التمجيد للفكر وللعقل تمجيداً يميز الأدب الأوروبي الجديد إلى حد كبير.

وقد ظهرت هذه السيرورة لا كاختمار، بل كتحقق عند دانتي، ذلك أن «الكوميديا الإلهية» هي عالم قوامه الـ «أنا»، أي هي تصور لم يخطر على بال في المرحلة القديمة. وهذا العالم هو موسوعة معارف قبل حول شيء، حيث يتنافس دانتي في المرحلة المسيحية مع توما الأكويني والمدرسيين الآخرين حين ينشئ علمه الخاص بنظام الوجود، ويصوغ نظرية الجحيم والمطهر والجنة، وهي الأشياء التي لم تكن تصورات اللاهوت عنها تشكل وحدة على درجة كافية من الوضوح بعد.

وفي الوقت نفسه يبرز مبدأ النشاط التشكيلي عند دانتي بروزاً واضحاً. فلنتذكر الحسابات الرياضية ودور العدد 3 في بناء «الكوميديا الإلهية». ولقد قال بوشكن إن مخطط «الكوميديا» وحده دليل عبقرية.

ما من أحد وما من شاعر واحد طمح في المرحلة القديمة طموحاً واعياً لرسم لوحة بانورامية للعالم. فقد قام هوميروس بذلك عن غير وعي، أما هسيود فلم يقدم إلا شتاتاً من المعلومات.

وإذا كان يقال عن هوميروس وهسيود في المرحلة القديمة إنهما أعطيا اليونانيين آلهتهم فإن دانتي أكثر جدارة بعد باسم الصانع. وليس من باب المصادفة أن «الكوميديا» سميت «الإلهية»، ذلك أن دانتي-الإنسان قد بدا فيها كفئاً للمسيح.

وثمة قصة من قصص ساكيتي مفعمة بعميق المعنى، حيث يحكي فيها كيف نقل أحدهم الشموع من عند الصليب ووضعها أمام نعش دانتي، مؤكداً أنه أجدر بها من المصلوب: «وإذا كنتم لا تصدقونني، فلتنظروا إلى كتابات هذا وذاك، لتعترفوا بأن كتابات دانتي رائعة وأسمى من الطبيعة البشرية والعقل البشري، أما الأناجيل فهي فظة وجاهلة. وإذا كنا نصادف في الأناجيل أشياء سامية ورائعة فما ذلك بفضل عظيم، إذ إن ذلك الذي يرى الكل ويمتلك الكل لقادرٌ على أن يجلو في كتاباته جانباً صغيرا منه. ولكن المذهل هو أن إنساناً صغيراً ومتواضعاً بهذا القدر، مثل دانتي، لا

ينقصه امتلاك الكل وحسب، بل ينقصه امتلاك جزء من الكل، ومع ذلك فقد رأى هذا الكل ووصفه. ولذا يبدو لي أنه أجدر بهذه الإضاءة من ذلك، وعليه سأعلق آمالي منذ الآن»[*8].

عندئذ تكتسب مشكلة الوحدة مغزى آخر نوعياً بالقياس إلى المرحلة القديمة. لكأن وحدة الحدث، وحدة الحبكة هي التي كانت تعطي وحدة الكل هناك. أما هنا فإن الفكرة الناظمة هي التي تصبح منبع الوحدة، في حين تتفتت الحبكة إلى لوحات ومناظر مشتتة، وإلى كيانات صغيرة لها سمة الحبكة (مثل قصة باولو، وفرانتشيسكا داريميني). وفيما بعد لا يستسلم تاسُّو، على نحو ما فعل هوميروس، لتأمل مسار الأحداث تأملاً سلبياً، بل هو يشكل ملحمته بفاعلية، وينجزها بعد معاناة...

الحواشي

* أنجلز. الحرب الفلاحية في ألمانيا. ماركس وأنجلز، المؤلفات، الجزء 7، ص 360 (التأكيد في الاقتباس للمؤلف غاتشف).

(*1) «الفابليو»: حكاية شعرية هزلية قصيرة تتميز غالباً بالمجون والاستهتار، وقد كانت شائعة في فرنسا أثناء القرنين الثاني عشر والثالث عشر». (مجدي وهبة. معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان-1974). (المترجم).

(*2) الآلهة الوثنيون عند الشعوب الجرمانية، وهم في جوهرهم يعادلون آلهة الأولمب، قد مسخوا في المحصلة إلى شياطين.

(*3) إن اليوناني في القرن الخامس ق. م. لم يكن يعاني تعطشاً للسمو إلى مصاف الآلهة، ذلك أنه نفسه لم يكن يحسّ بأنه صغير. فآلهته كانوا بشراً أيضاً، لكنهم خالدون. ولم يكن يرى فيهم أي قدوة أخلاقية، بل كانوا على العكس؛ إذ هم من الناحية الأخلاقية أدق من البشر. والإنسان الفاني، مثل أنتيغونا أو أديب، قادر على التضحية بكل شيء حتى بحياته من اجل قيمة اجتماعية عليا، أما الآلهة فلا يضحّون بشيء، وهم خالدون ولا يتعرضون للعقاب. لذلك أضافت المسيحية إلى الإله عنصر التضحية الأخلاقي (المسيح-الإنسان الإله)، وعبر ذلك يقام جسر بين الإنسان الفرد الممزق وبين المجتمع، والقيمة الاجتماعية.

(*4) كلمة ألمانية معناها الشوق المضني، أما (dahin! dahin!)فهي ألمانية أيضا وتعني: إلى(sehnsucht) . هناك! إلى هناك! وهي مأخوذة من «أغنية مينيونا» للشاعر غوته

(*5) فمثلاً، «عذابات القديسة تيودورا»، وهي منحولة (apocrypha) بيزنطية-بلغارية من جنب الرؤيا، تصور الموت على النحو التالي: «وجاء الموت كأسد، وزأر زئيراً رهيباً. لقد كان كإنسان ولكن بلا لحم ودم: إنه مكون من عظام عارية لا غير، وكان يحمل أدوات التعذيب: سيوفاً وسهاماً ومطارق وسكاكين ومناجل ومناشير مختلفة وفؤوس حرب وسيوفاً مسننة وخطاطيف وأدوات أخرى لم يسبق لأحد أن رآها. (إن الموت في وعي إنسان القرون الوسطى يظهر في هيئة حرفي معه شتى أنواع الآلات.-غ. غ.). وأعد الموت شراباً في كأس وسقاني عنوة، وكم كان مراً ذلك الشراب، حتى أن روحي لم تطق صبراً فرفرفت وخرجت من جسمي كأن أحداً اقتلعها من هناك بالقوة... وكما يخلع إنسان ثيابه فيرميها-
وينظر إليها، كذلك كنت أنا أيضاً أنظر إلى جسمي وأتعجب كثيرا» (فلنتذكر قول الشاعر تيوتشف:
«كأرواح تحدّق من علاها
إلى جسد لها قد غادرته.-(غ. غ) = راجع:
غاتشف، تعجيل تطور الأدب (تطبيقاً على الأدب البلغاري في النصف الأول من القرن 19)، موسكو، دار العلم، 1964، ص 75.

(*6) أو مدرسية القرون الوسطى (المحرر).

(*7) ينبعث المبدآن الشخصي والحسي على أرقى أساس في عصر النهضة.

(*8) ساكيتي فرانكو. قصص. موسكو. المطبعة الحكومية السياسية-1956، ص 43- 49.

١٤ الصورة في أدب المسيحية

عالج العلم المسيحية مراراً من وجهات نظر فلسفية واجتماعية-اقتصادية وتاريخية. غير أن ما يهمنا هنا هو أن نعرف ما هي التصورات الفنية الجديدة حول العالم والإنسان، وما هي الأنماط الجديدة من الصور الفنية في الأدب التي كشفتها الآثار الأدبية المسيحية أمام البشرية.

ومع ذلك فإن الأيديولوجيا المسيحية ليست غامضة إلا في الظاهر، إذ نجد كل شيء بسيطاً في مضمونها الاجتماعي-الاقتصادي، إلا أن هذه البساطة كانت تفوق أفق الوعي القديم، حتى أن لوكيان الرائع لم يستطع في سخريته البديعة والذكية (في «تاريخ بيريغرينا») من المسيحيين أن يدلي بأكثر من ركام تجاوزات التعبير بعد أن قدم عرضاً ساطعاً لسقف التفكير القديم. هذه الفكرة البسيطة، التي قلبت منطق المرحلة القديمة رأساً على عقب، تكمن في أن العبد إنسان، وتبعاً لذلك فإن الإنسان عبد للإله، أي هو ليس رومانياً؛ أو معتوقاً، أو نجاراً، أو مجرماً، بل إنه معيار بسيط ولانهائي في الوقت نفسه، مسؤول«أمام الله وحده»، والله موجود في النفس. إذا فإن هذا المعيار ليس خاضعاً للسيد، بل لضميره هو. وعوضا من آلاف

السادة وشتى أنواع البشر من حيث وضعهم الاجتماعي... الخ، ظهر ما هو بسيط وشامل: «الله» وحده، والجميع أمامه سواسية. ومن ثم، فإن الله في العقيدة المسيحية بتجسده وبتضحيته في سبيل البشر قد أضفى قيمة لانهائية على كل إنسان، مساوياً إياه بنفسه.

لو تذكرنا ما قدّمنا سابقاً من تحليل لمضمون التصور عن الإله، وكيف تشكل ذلك التصور في المراحل الأولى من التاريخ البشري لوجدنا أن الإله كان في التصور البدائي بطلاً مفعماً، مبدعاً، صانعاً. وصفة الإله الرئيسة هي أنه خالق، مكون، والجديد الذي قدمه الفهم المسيحي للإله في هذا الصدد هو اللامحدودية، واللاقومية، وأن الإله سيرورة تعيش في الجماعة = الإنسانية في تطورها اللانهائي.

ولم يكن من حامل محدد لفكرة الشمولية واللانهائية هذه في روما إلاّ العبد، إذ إنه لم يكن يملك شيئاً، ولم يكن له وضع عدد. ولم يكن العبد داخلاً في جسم المجتمع، وقد كان هذا هو «التحديد الأساسي المقرر سلفاً، لدوره، كما كان هذا أيضاً هو الحد الذي انتهى إليه أسلوب الإنتاج القديم (الذي حرم نفسه من إمكانية التطور والخروج من المأزق وذلك باحتقاره العمل، ولا سيما في روما:). وكذلك كان هذا هو الحد الذي انتهى إليه الفكر العقلي والفن. أما المسيحية فقد نسفت هذا التحديد، وبذلك كشفت للإنسانية عن الإنسانية نفسها وعن العالم والإنسان مبينة أنه لا حدود لإمكاناتهم. إلا أنه لا أثر للغموض الصوفي حتى في هذا الفهم الذي يعتبر الإنسان كوناً صغيراً (microcosm). ذلك أن الإنسان هو وحدة النهائي واللانهائي. فهو محدود وفان إذا ما نظرنا إليه ككائن فيزيقي، أي كجسد، إلا أنه لا حدود له عندما ننظر إليه بوصفه إنساناً اجتماعياً، من حيث إمكانات إبداعه ووعيه. لقد كانت المسيحية تنطوي على هذه الحقيقة التي ستحتل المقام الرئيس في عصر النهضة. إن كلمات درجافن(*) التالية: «جسدي يفنى هباء، وعقلي يحكم الرعود» تصلح علمياً لأن تكون تعريفاً دقيقاً للإنسان بوصفه لانهائياً، أي «كوناً صغيراً».

ولكن كيف السبيل إلى التعبير عن هذا الفهم الجديد للعالم الذي نضج بين آلام عبيد روما وتأملاتهم؟ إنه عميق الجدلية في جوهره، كما أمكننا أن نقتنع. على أن الفكر القديم، بوصفه قد ترعرع ضمن كيانات اجتماعية

محدودة في دولة المدينة (polis)، أو حتى الإمبراطورية الرومانية، لم يستطع السموّ إلى مستوى هذا الجدل بين النهائي واللانهائي، وقد تبين أن كل هذه المنظومة المنطقية من الأقيسة (syllogisms) والاستنتاجات العقلية وغيرها من المعايير المنطقية، إنما هي عاجزة عند محاولة استيعاب هذا المضمون الجديد للحياة، البسيط بلا نهاية والمعقد بلا نهاية، وعند محاولة التعبير عنه بمقولاتها الخاصة. ولقد تجلى السقوط الفعلي للعقلانية القديمة تماماً في تلك الحملات العنيفة التي شنها الحراري بولس على «حكمة هذا الزمان». لهذا فإن ما يهبّ لنجدة البشرية هنا أيضاً-وكما هو الأمر دائما في لحظات الأزمات المنطقية-إنما كان الصورة التي تكون وظيفتها دائما هي استشفاف الجوهر والتعبير عنه وتقديمه مباشرة، دون تفسير وبرهان.

يضع الأدب المسيحي أمامنا نمطين أساسيين من الصور، وهما: لوحة العالم مأخوذة من النهاية، مقلوبة في الخيال ومضاءة بفكرة يوم الحساب (سفر الرؤيا وعدد هائل من الرؤى المنحولة (apocrypha) والمحكمة (canonical) التي تلته). ثم تاريخ حياة المسيح وأشواقه وموته وقيامته (الأناجيل الأربعة وكثير من الخرافات غير المحكمة)، ذلك التاريخ الذي أذن بولادة شكل الرواية في العصر الحديث.

فبعد الأدب الروماني، والأدب اليوناني في طوره الأخير، اللذين يثيران الذهول بما اشتملا عليه من عظمة ثقافة المؤلفين، وحذقهم المنطقي، ومهارة صناعتهم-واللذين يثيران الذهول في الوقت نفسه بما تميز به المضمون الفكري للشخصية من طابع مخرب بضحالته وميوعته وانغلاقه؟ تلك الشخصية التي لا ترى في العالم قيما خارج وجودها، وتقنع بما يمنحه إياها النفي المطلق من سعادة مستهترة عقيم-نقول: بعد هذا كله يأتي الأدب المسيحي ليذهلنا بما فيه من مضمون إيجابي جبّار، من شعبية وديمقراطية وشبوب عاطفي (passion) اجتماعي.

إن هذا الأدب يجعل البشرية من جديد تتذوق خبز الحقيقة المرّ، الذي خمنته عن طريق الوهم، إلا أنها الحقيقة عن رسالة الإنسان العظيمة بلا حدود وعن نبل روحه، وهما صفتان لا تظهران عيانياً، حالاً، بل من خلال الطموح والسيرورة والكفاح ضد عالم الاغتراب الذي يشوّه الإنسان، والذي تمثل أجلى نموذج له في انحلال أواخر الإمبراطورية الرومانية التي كان

يمزقها قطيع ذئاب من الأباطرة العسكريين. وتتميز المسيحية بتقسيم العالم تقسيما حاداً إلى «هنا» و «هناك». وهي ميزة كان لها في البداية حضور تاريخي ملموس؛ ذلك أن روما الإمبراطورية، ببربريتها ومسخها الإنسان في قمة المدنية والبذخ، وبحياتها المجردة من المثل الأعلى، ومن أي هدف سام ومن مغزى الخلاص، كانت حقا تمثل ذلك إلى» هنا) الذي لا يتفق بجانب مع رسالة البشرية وجوهرها. لذلك لم يكن ممكناً أن تتجلى هذه الرسالة وذلك الجوهر إلا روحيّاً، أمام التأمل الداخلي كمثل أعلى محمول في نفس الإنسان هو إلى «هناك»، أي غير العياني في الواقع. لذلك كان هذا الـ «هناك» الذي لا وجود له إلا في الوعي، وفي «الروح»، إنما كان يبدو أكثر واقعية وحقيقية من العالم الموجود، المحيط.

وهنا يبرز سؤال هو الأهم بالنسبة لفهم العلاقة بين الفن والدين في المسيحية والقرون الوسطى، وصولاً إلى النهضة بل حتى ملتون وكثيرين آخرين من الكتاب المتدينين في العصر الحديث. فالفن، كما هو معروف، يختلف عن الدين بكونه لا يقدم نتاجه على أنه واقع. ومن جهة أخرى لا يجوز أن يكون في عملية الإدراك الفني أي شيء أكثر واقعية بالنسبة لي من عالم الصور المبتكر.

ففي روما، بعالمها المتفكك بأشتات من الأفراد، كان الفن مبعداً تماماً من عالم الواقع إلى مجال الاختلاق. ونحن نذكر في الوقت نفسه أن صور الفن في اليونان كانت تفهم على أنها اختلافات (قارن سخريات هوميروس من الآلهة) وواقع، وكان تقديم التراجيديا احتفالاً دينياً لعموم الدولة. إن هذا الفهم لصور الفن، حيث تقترن الواقعية الساذجة بالمحاكمة الحرة، إنما يجلو أعلى المستويات جمالية لدى المجتمع والوعي البشري.

أما في روما فقد كانوا يعتبرون الفن شيئا غير جدّي، أو من قبيل التسلية واللهو، وما ذلك إلا لأن التفكير السليم قد حصر الفن في مجال الاختلاق، وبالتالي في مجال العسف كما كان يبدو.

قامت المسيحية من جديد، وعلى أعلى أسس انهيار العقلانية القديمة، ببعث موقف جادّ تجاه ميدان الخيال والمخيلة والتصور الداخلي، ذلك أن قدرات الإنسان هذه تستطيع أن تكشف ذلك الواقع الحقيقي للمثل الأعلى الذي يخفى عن عيون العقل المتجردة من الروحية. لذلك «من له أذنان

للسمع فليسمع[*2]».

لاشك في أن هذا الموقف الجاد تجاه إبداع الصور قد ساعد الوعي الفني في البداية، الأمر الذي أثمر مخيلات بالغة الجرأة عند الأبوكريفيين وفي الهرطقات الشعبية واليوطوبيات وصولاً إلى درّة دانتي «الكوميديا الإلهية»، التي كان يُنظر إليها كإنجيل جديد، كوحي من «الله»، أي كلوحة صادقة علمياً ودينياً، وليس كأثر أدب، أو كعالم من الصور المختلفة.

ومن جهة أخرى فإن هذا الموقف الجاد إزاء خلق الصور قد أسفر عن تقييد الواقع الفني، وفرض عليه أسساً دوغمائية. مجهزة. وقد أدى الخلاف حول السماح أو عدم السماح بتجسيد الإله في صورة إلى ما كاد يكون انشقاقاً في الكنيسة (مناهضو الأيقونات)، مما يدل على أن مشكلة التصوير الفني كانت قد أصبحت مشكلة اجتماعية ملحة.

لذلك كانت النهضة فيما بعد أيما تلذذ بلعبة هزلية بهيجة (رابلية)، وتعشق إرباك المتفرج أو القارئ الذي اعتاد على «إمّا - وإمّا»، أي على الحل وحيد الدلالة، وذلك بالمزج الذي لا ينقطع بين الوهم والواقع، وبين الجدّ والهزل.

والحال، فعندما نتلقى أو نحلل آثار الأدب والفن المسيحيين فإننا لا نتقبلها الآن إلاّ كظواهر فنية، ولكن لابد لنا من أن ندرك أنها ظهرت معتمدة على وحي فعلي من الحقيقة التي كانت تتفق دائما مع الطموحات الفنية المحض لمبدعي تلك الآثار.

لهذا تسمى الكتب المسيحية وحياً (القديس يوحنا)، وإنجيلاً-بشارة.. الخ: فقد كانت تفهم على أنها بشارة بواقع حقيقي. لذلك كان العكس أيضاً: فقد بدأ تمحيص العالم المحيط (إلى «هنا») من وجهة نظر المثال المسيحي، فتبين أن هذا العالم أكثر إمعاناً في الوهم وامتلاء بالغيلان و «الشياطين».. الخ من العالم الشفاف النقي في الحلم الإنجيلي، وأنه عالم

قابل للنقض والمحاكمة. تلك هي نظرية سفر الرؤيا، اللوحة الخيالية لنهاية العالم، حيث تصور قوة الإيمان الجبّارة حلم المظلومين بنهاية عالم الاغتراب على أنه واقع، فمن كان» هنا «ظافراً لاقى عقابه «هناك» في عالم الحقيقة. إن سفر الرؤيا، شأن الرؤى المنحولة الأخرى فيما بعد، أخذ شكل انتقام شعبي من أنظمة الظلم. لذلك لم يكن ثمة، على امتداد ألف

وخمسمائة سنة، فكرة أكثر شيوعاً من فكرة دنوّ نهاية العالم، لأن كل جيل كان مقتنعاً بأن الكيل قد طفح بصنوف العذاب في عصره هو، وكان في كل عصر يجد عدوا للمسيح معاصراً في العالم أو في بلاده، ويتحقق من علاماته حسب تلميحات سفر الرؤيا الغامضة.

فما سر استمرار صور المسيحية هذا وقدرتها على أن تصبح، حسب تعبير بوتبنيا بصدد الصورة، «خبراً دائماً» لمبتدآت متغيرة؟

لقد جرى في الخرافات المسيحية تقاطع بين أرقى النظريات الفلسفية لدى الأفلاطونيين الجدد والرواقيين، وأبسط المعتقدات والعبارات الشعبية التي تعود بعد إلى التصورات الفتشية والوحشية (عادة أكل لحوم البشر). ذلكم هو مثلاً، «طقس» الاعتراف (النبيذ والخبز، دم المسيح وجسده)، حيث يتقرب الإنسان بطريقة بسيطة وطبيعية من الرب، أي من القوة الكلية للجماعة، ويشعر أنه مفعم بمضمون اجتماعي مباشر، أي «يمتلئ بالروح القدس»، على ما سيكون عليه التعبير بلغة المسيحية.

لذلك فإن للصورة المسيحية قدرة كبيرة على الاستيعاب، إذ يحيط أحد طرفيها بكل مجال الفلسفة والمنطق العقلي، بينما لا يكتفي الطرف الآخر بالغوص إلى أكثر التصورات حسية، بل يصل إلى الأفعال الفيزيقية، أي أنه لا ينحصر في مجال الوعي، بل يتخطاه إلى الأفعال العملية والحياة: على أن الصورة لا تتوقف عند أي حلقة أو درجة، بل هي سيرورة، وتغير لا ينقطع لمجمل الكيان بوصفه كلاً. لذلك تبين أنها قادرة بالدرجة نفسها على أن تقرب من نفسها صورة فكر الشعوب الوثنية في أوروبا (من الجرمانيين والفرانكيين والسلافيين.. الخ) بإعطائهم شكلاً من أشكال وعي الذات الاجتماعي جاهزاً ومناسباً لفهمهم، وعلى أن تقدم لمفكريهم وفنانيهم مادة للتأمل في مغزى الحياة (الحبكات المسيحية في فن عصر النهضة... الخ). لذلك كان مستحيلاً مقاومتها سواء بالوسائل المنطقية أو بالوسائل الفنية المحض، أو بالوسائل العملية الصرف، ولا سبيل إلى ذلك إلا بإعادة خلق الحياة والوعي إعادة شاملة. وإذ حوصرت الصورة المسيحية بذكاء لوكيان الذي أكد على سخف جانبها الشعائري فإنها لجأت إلى الموافقة مع لوكيان، وأدارت نقاشاً عاقلاً معه بلغة الفلسفة الهيلينية، فأشارت إلى أن الجانب الشعائري ليس بالرئيس فيها، وهو بحد ذاته لا ينطوي على

أي حقيقة مميزة. كذلك صمدت بكل اطمئنان أمام الحملات التي شنتها عليها العقلانية الميتافيزيقية بأقيسة منطقية (syllogisms) مختلفة.

وبفضل ما بيناه آنفاً من اتساع الصورة الأدبية في المسيحية استطاع الدين في القرون الوسطى أن يصبح شكل الأيديولوجيا وأن يضم تحت جناحيه جمع حقول المعرفة والأخلاق والفن، وأن يجعل من الفلسفة خادماً للاهوت. إلا أنه بفضل هذه القوة وهذا التماسك تحديداً أصبحت المسيحية فيما بعد أعظم عائق للتطور الاجتماعي والفني، لأنها بتصويرها عالم الوهم عالماً واقعياً، والعالم الحقيقي الموضوعي عالماً مرئياً، ولكنه موهوم، إنما شلت طموحات الناس إلى إقامة حياة «هنا» إنسانية بالفعل.

الحواشي

* غافريلا درجافن شاعر روسي (1743- 1816). (المترجم).

(*1) إلى الآن كنا نعرف تفسير بداية العالم. (انظر: «سفر التكوين» في العهد القديم، أو«أصل الآلهة» عند هسيود، والأبطال المعلمين في فولكلور شعوب كثيرة... الخ).

(*2) إنجيل متّى. إصحاح، 43. (المترجم).

15 الصورة في أدب القرون الوسطى

انخفضت وتيرة التطور التاريخي والأدبي، من الناحية الظاهرية، بعد أن سقطت روما وجاءت إلى أوروبا تلك الشعوب التي كونت فيما بعد الأمم الأوروبية الجديدة: الفرانكيين والجرمانيين والسلاف.. الخ. غير «أنه خلال هذه الألف سنة جرت عملية داخلية عميقة من التشرب المتبادل بين الفولكلور والأدب المسيحي، والأدب اللاتيني العلمي إلى حدّ ما. لقد سبق أن قلنا إن تقسيم الكتابة بحد ذاته إلى أدب وفولكلور لم يُبدأ بتأريخه إلا منذ تلك الفترة، ذلك أن المرحلة القديمة لم تكن تعرف الفولكلور كشيء متميز مبدئياً من حيث نمط الوعي والصورة فيه عن الأدب.

ولقد رأينا آنفاً أن الصورة المسيحية نفسها قد تكونت نتيجة اصطدام الفولكلور بالفلسفة القديمة، وبالتالي فقد كان فيها جانب قادر على التفاعل مع الفولكلور. وكان هذا «اللقاء» نفسه بين الجانب الفولكلوري من المسيحية والموروث الفولكلوري عند الشعوب الجديدة في القرون الوسطى هو الذي غدا شديد الخصوبة في العلاقات الأدبية.

لقد كان التواصل في البداية يتحقق بطريقة آلية ظاهرية، ولم يكن الأثر الأدبي وحدة كاملة، بل كان خليطاً من الألوان، أو سبيكة من عناصر مستقلة مختلفة، وقد تشكلت الصورة كتوحيد خارجي لأنماط مختلفة من الصور. هذا هو ما عليه، مثلاً، المدونة الروسية الأولى «قصة أعوام الزمان». فعلى جانب مشاهد السيرة التشريعية، المكتوبة بأسلوب تجريدي رسمي رفيع، نجد هنا قصة فلاديمير وروغيدا، ووصف حملات أوليغ وإيغر وسفياتوسلاف المشبعة بما للأدب الوثني من حرارة حسية-تجسيمية. ويشير ليخاتشوف، محقًا في ملاحظة ألمعية، إلى أنه ليس ثمة في «تعاليم» فلاديمير مونوماخ وحدة في الأسلوب (هناك تبرز ثلاثة مستويات أسلوبية شديدة التمايز فيما بينها، وهي: مستوى البيئة الكنسية السلافية والمستوى العملي والمستوى الشعبي الشاعري)، بل لم يكن الوعي الأدبي في القرون الوسطى يتطلب تلك الوحدة، لأنه قد تآلف مع وجود هادئ وثابت لتعدد الأنماط في الحياة، والشيء الرئيس هو أنه لم يلق بالاً إلى اختلافها.

ولقد كانت هذه الاختلافات هائلة: فمن جهة تركت روما وبيزنطة للشعوب الجديدة أشكالاً جاهزة من التنظيم في مجال الدولة والقانون والحياة الأيديولوجية، وكانت هذه الأشكال حصيلة ألف وخمسمائة سنة من الحقبة التاريخية القديمة؟ ومن جهة أخرى جاءت الشعوب البدوية معها بما يخصها من نظم مشاعية قبلية، ومن عادات وأعراف كانت من حيث نمطها معادلة لحالة اليونانيين في عصر هوميروس. وعندما التقت هاتان الجهتان بعضهما ببعض تكوّن ما يشبه الحلقة التي التحمت فيها نقطتا البداية والنهاية من الحقبة الأدبية والاجتماعية القديمة. وعلى هذا النحو سرعان ما قام تفاعل بين شتى أنماط التشكيلات الاجتماعية والأدبية، وذلك تبعاً لنوع الاندماج الذي قام بين العناصر الأساسية ولدرجة التطور والامتزاج التي كانت عليها. وقد أسفر ذلك عن لوحة ألوان ضخمة لم تعرفها المرحلة الكلاسيكية القديمة (نعني مدينة الدولة وروما الجمهورية، لا المرحلة الهيلينية أو أواخر الإمبراطورية الرومانية)، وممكن أن نحصي قرابة عشرة من أنماط التنظيم الاجتماعي للفرد وللكل (وكما نذكر من المرحلة القديمة، فإن كل طريقة من طرائق توحيد الشخصية والكل تسفر عن نمط معين من الوعي الفني وعن بنية مناسبة من بنى الصورة): ومن بين هذه الأنماط

العشرة: المشاعة القروية، والمدينة، والتنظيمات الإقطاعية ذات الصبغة الهرمية متعددة المراتب: بدءاً من الفروسية حتى الملكية، والكنيسة والرهبانية، ومبدأ الإمبراطورية الرومانية المقدسة... الخ.

غير أن الشيء الرئيس، بصفة عامة، هو الأطر الضيقة للوحدات الاجتماعية-الاقتصادية، وهيمنة الزراعة والاقتصاد الطبيعي. وبالتالي فبعد الإمبراطورية الرومانية العملاقة، حيث كاد اغتراب العلاقات الاجتماعية عن الإنسان يبلغ الدرجات نفسها التي وصلها المجتمع الرأسمالي فيما بعد، فإننا نلتقي مرة أخرى بكيانات شبه أبويّة، مبنية على التعاضد الحسي المباشر بين أعضائها من البشر. لقد كانت الحياة في الإمبراطورية الرومانية مبنية على أساس توزيع العمل توزيعاً متطوراً وعلى التجارة. وكما لم يكن في وسع الإنسان منفرداً أن يشعر شعوراً مستقلاً بعملية صنع الشيء الذي يستهلكه، لأن طرفا من ذلك الشيء كان يبدأ في الهند والطرف الآخر في ورشات العبيد في صقلية، كذلك لم يكن في وسعه أن يفهم حسياً علاقاته مع المجتمع، بل لم يكن قادراً على إدراكها إلا بشكل مجرد، أي بطريقة التفكير العقلي.

أما الاقتصاد الطبيعي فإنّ ما يميزه عن الاقتصاد السلعي-النقدي إنما هو بالضبط كون المزارع أو الحرفي، في حالة الاقتصاد الطبيعي، هو الذي يصنع الشيء من البداية وحتى النهاية، ويكون مرتبطاً، بالتالي، بنفسه وحسب. وكما أن علاقته بجميع حلقات صنع السلعة هي علاقة حسية-عملية، مادية، كذلك تماماً تكون علاقته بدائرة حياته. إذ لا تكاد هذه الدائرة تخرج عن حدود القرية أو البلدة، وجميع علاقات الفرد الاجتماعية هي في الوقت ذاته علاقة مع أناس يعرفهم: فهو يدرك حتى الأمير أو السيد عبر مشاهدته «حسياً»، وليس كقوة قانون غير متحققة في شخص بعينه. إن الإرغام هنا خارج نطاق الاقتصاد، إرغام شبه طبيعي، أي هو إرغام بالقوة.

على هذا النحو تقوم بين الفرد والكل علاقات مباشرة.. فلا يتدخل بينهما الوسيط الذي يتضخم ليصبح، أخيرا، قوة القانون والحق غير المرئية وغير المتعينة، أي شبكة اغتراب الطبيعة الاجتماعية عن الإنسان، وهي الشبكة التي لا تبقي له إلاّ دائرة حياته الخاصة.

كل ذلك يوضح استقلالية الروح، استقلالية الطبع، تلك التي نجدها في الفلاحين المستقلين وفي أهل المدن، خلافاً لذلك النفوذ والمداورة، ولذلك النوع من الاستقلالية العبودية للفرد المقحم في آلية (mechanism) علاقات منفصلة عنه سبق أن رأيناها حتى عند أحد رجال روما البارزين، مثل شيشرون الذي عاش في زمن الجمهورية. فلئن كان الروماني منذ عصر الإمبراطورية إنساناً فرداً بشكل مباشر ولم يتح لطبيعته الاجتماعية بالتحقق من نفسها إلا في التصويت وقت الاستفتاء، أو في الحرب أو في السوق، فإن الفرد إبان القرون الوسطى كان نفسه، بلحمه ودمه، هو عين العلاقات الاجتماعية وبؤرتها، أي إنساناً اجتماعياً مباشراً.

هنا تمتزج الحياة الاجتماعية بالحياة اليومية. وفي القرون الوسطى نصطدم من جديد بتلك الطبقة من المزارعين الأحرار، وهي الطبقة التي كانت أساس المجتمعات الكلاسيكية القديمة (ولنتذكر أرستوفان): لقد سقطت تلك المجتمعات حين كانت العبودية تحرر المزارعين من العمل وتحيلهم إلى صفوف العامة. ففي الفلاحين الإنكليز الأحرار (yeoman)، وفي سكان نوفغورود، وفي أولئك الفلاحين النرويجيين الذين لم يعرفوا نظام القنانة فأصبحوا في نهاية القرن التاسع عشر أرضاً أنبتت أبطال إبسن؛ وفي دانتي الذي كان «حزب نفسه»، وفي الفرسان الجوالين، في بنفينوتو تشلليني الذي كان مثل نبات القرصعنة يجوب مدن ودوقيات إيطاليا غير معتمد في العالم كله إلا على نفسه، وفي جمع عمالقة عصر النهضة. في هؤلاء جميعاً ينبعث وعلى أرقى الأسس نمط الشخصية القديمة بوصفها فردية (individuality) كاملة، أي يبرز نمط مماثل من الوعي والتفكير الصوري الفني. وهذا ما هيّأ الإمكانية الداخلية لذلك الفهم المتبادل بين العصر الحديث والمرحلة القديمة، أعني التفاهم الذي تحقق في عصر النهضة، عندما صار من كانوا يسمون (yeoman) الإنكليز قادرين من خلال مسرح شكسبير أن يتعرفوا على أنفسهم في الرومان الذين كانوا يحيطون بكريولان أوبيرون، أما تأملات الأمير الدانمركي فاستطاعت أن تجد صداها في كره البشر عند تيمون الأثيني.

ولو أمعنا التفكير بحثاً عن نمط الوعي الذي أسفر عنه الاقتصاد الطبيعي والعلاقات المباشرة بين الفرد والكل لوجدنا شكلاً من الوعي يجب

أن يتميز بطابع حسّي-محدد وشبه طبيعي (العمل على الأرض وصلة القربى الدموية داخل المشاعة). وفي الوقت نفسه يجب علينا هنا أن ننتظر إندغام الانعكاس المعرفي مع الممارسة، لأن نمط العقل السليم والعملي عند الإنسان الذي يقوم بنفسه بجميع عمله هو نمط غريب عن الانقطاع بين الوعي والواقع، لأن حدث العمل يتحقق هنا ككل مكتمل. لذا لو أنه لم يكن يتحقق في القرون الوسطى إلا هذا النمط من العلاقات بين الفرد والكل لكان بين أيدينا الآن فن ينتمي إلى القرون الوسطى كوحدة انسجام بين المعرفة والنشاط، وصورة تتمثل في وحدة انسجام بين الجانبين الحسي-التجسيمي والعقلاني.

ولكن لب المسألة يكمن بالضبط في أن هذا النمط من العلاقات المباشرة بين الفرد والكل لم يكن نمطاً مهيمناً، بل بالعكس فإنه سرعان ما تدنت مكانته في نظام القنانة، وصار فرضاً لعلاقات الاغتراب على علاقات المزارعين الأحرار (مبدأ الحق الروماني). لقد أذل مبدأ الحق القديم المزارعين الأحرار أيضا، مثل ما مسخت المسيحية الآلهة الوثنية (أودين، بيرون وغيرهما) للشعوب الجديدة إلى شياطين. حقاً إن تطبيق «نظام» القنانة كان لا يزال في البداية ذا طابع شبه أبوي، وبيتي (مماثل للعبودية البيتية الواردة في «الأوديسا»)، الأمر الذي انعكس في العلاقات شبه الحرة والمتكافئة تقريباً، مثلاً، بين الأمراء الروس والحاشية العسكرية في«كلمة عن جيش أيغر»، إلا أنه انطوى فيما بعد على جميع عيوب الاغتراب. لذا فقد اختفى اختفاء تدريجياً في القرون الوسطى نمط العلاقات البريء بين الفرد والكل، فضعف الميل الاجتماعي لدى الإنسان وازداد فردية كلما ازداد وعياً بأنه مرغم في هذا العالم أن يعتمد قبل كل شيء على نفسه «اتكل على الله، ولكن لا تتكاسل».

وهكذا كان الفرد بحكم وضعه الاقتصادي يكوّن لنفسه عالماً مكتفياً بذاته ويقيم كل شيء في العالم من خلال علاقته العملية بنفسه قبل كل شيء. ومن جهة أخرى طورت المسيحية في الفرد ذاتية روحية، إذ وضعته في علاقات مباشرة مع جوهر الحياة اللانهائي المشخص في الإله. وهنا تجلى الفرق المبدئي بين الإحساس بالعالم لدى المزارع والحرفي في القرون الوسطى وبين الأثيني في القرن الخاص ق. م. أو الروماني في زمن

الجمهورية. لقد كان جوهر العالم بالنسبة لهذين الأخيرين يتفق مع التنظيم الداخلي لأثينا أو روما، ثم إنهما كانا ينظران إلى كل شيء في العالم بأعين جماعتهما الاجتماعية شديدة التطور والتنوع.

لم يكن ثمة في وعي ابن القرون الوسطى مثل هذا التوافق، فهو يعيش في المدينة والقرية، أي في جماعات علاقاتها الداخلية والخارجية أقل تمايزاً ألف مرة مما عرفته أثينا أو روما، وإلى جانبه تعيش الكنيسة والأيديولوجية المسيحية، وكلتاهما تكوّنت لا كتعميم للعلاقات الداخلية في جماعته هو (كالميثولوجيا القديمة)، وإنما من خارجها على أساس آخر مجهول لديه وأكثر غنى بما لا يقاس. إن المسيحية والكنيسة قد جعلتاه يحب أن دائرة حياته ضيقة ومغلقة ومحدودة (أما الأثيني فقد كان يشعر بحرية كبيرة في إطار مدينة الدولة)، لذلك يتوقع ابن القرون الوسطى إمكان حياة أخرى أكثر رحابة. عندئذ يظهر لديه عدم الرضى، والتطلع إلى مكان ما، وإلى شيء ما. ثم تنشأ عملية مقارنة داخلية لا تتوقف، ويشرع كل إنسان في القيام بهذه العملية في نفسه ومن أجل نفسه، فتظهر الخبرة الفردية (كانت أثينا في القرن الخاص تعرف الخبرة العامة للجماعة، ولم يكن للجميع اهتمام إلا بهذه الخبرة وحدها) غير أن الأمر الآن لم يعد هو ذلك الكون الصغير (microcosm) للمسيحية، بل هو عالم داخلي يجري إسباغ الطابع الفردي عليه. وهكذا فإن الفكرة التي طرحتها المسيحية حول لا نهائية كل إنسان، ثم تركتها مجردة دون أن تعطيها مضموناً محدداً إنما تبدأ الآن بالتآلف مع خبرة الإنسان الحسية-العملية الحياتية، أي أن جسراً صار يمتد من الـ «هناك» إلى الـ «هنا»، ويكتسب العالم الموضوعي المحيط بالإنسان من جديد ثباتاً وقيمة واهتماماً إيجابياً (على حين يراه في المسيحية، كما في سفر الرؤيا، لا يصوّر إلا بصورة سلبية، أي بوصفه «نهاية العالم»). أما الآن-وطول العصر الحديث-فقد اكتسب الإنسان الإحساس بأن العالم المحيط به، وإن اكتسب من جديد ثباتاً وقيمة ذاتية، ما هو إلا تحقيق جزئي للرسالة البشرية اللامتناهية، وعندئذ بدأ عملاً دؤوباً لاستشفاف الواقع الإمبريقي (التجريبي) بواسطة المثل الأعلى. وقد كان هذا كله أساساً للوعي الأدبي-الفني في العصر الحديث وصولاً إلى الواقعية النقدية في القرن التاسع عشر. وبذلك يصبح الفن محكمة تقاضي الواقع. على أن الهجاء

الساخر (satir) الروماني كان يحاكم الواقع، لكنه كان ينطلق من تصور محدود عن الواجب، كما أنه كان يستقي تصوره هذا من تصورات الفرد الأخلاقية.

والآن ينطلق الفن من المثل الأعلى للحياة البشرية، ذلك المثل الذي يمتد في المستقبل إلى ما لا نهاية. غير أن هذا المثل الأعلى يظهر كل مرة في شكل مختلف. فبدءاً من القرون الوسطى، وبشكل أدق بدءاً من المسيحية، نشأت تلك الظاهرة التي سيكون من الممكن في المستقبل أن يطلق عليها طبيعة الفن.

لقد رأينا في القرون الوسطى كيف يتعايش في وقت واحد عدد من الأساليب والأنماط التي تقوم على التوحيد بين الشخصية والمجتمع، وكان بعضها يمثل المستقبل، والبعض الآخر يمثل الماضي. إن المرحلة الكلاسيكية القديمة التي لم تعرف المثل الأعلى كمستقبل أو كماض، إنما تطورت في هذا المجال بتيار واحد نسبياً، مع أن شيئاً من هذا القبيل كان قد آذن بالظهور في روما من خلال اصطدام مثال الجمهورية مع الإمبراطورية. وإذا ما نقلنا هذا المفهوم الاجتماعي-الاقتصادي إلى لغة الإشكالية الأدبية تخصيصاً في تطبيقها على الفن وجدنا أن طبقية المثل الأعلى ما هي إلا نمط من أنماط التوحيد بين الشخصية والمجتمع في كل واحد، نمط لم يصبح بعد، أو لم يعد، نمطاً عاماً في داخل نظام اجتماعي معين، وإنما كان، أو يطمح لكي يكون، النمط الوحيد المهيمن. ففي الصدام بين مبدأ الاغتراب الروماني وفنه العقلي الفردي وبين المسيحية بوصفها أيديولوجية العبيد ظهرت لأول مرة طبقية الأيديولوجية قانوناً عاماً للمجتمع الطبقي. غير أن القرون الوسطى كأنما تتراجع في هذا المجال خطوة إلى الوراء.

إن التقسيم إلى عبيد وملاّك عبيد هو تقسيم طبقي بالمقارنة بالتقسيمات الفئوية والحرفية في القرون الوسطى، فهذه التقسيمات لا تقوم على أساس الموقع في الإنتاج وحسب، بل على العلاقات غير الاقتصادية أيضاً (الأسر العريقة، رجال الدين... الخ). ولا يمكن أن نتحدث عن طبقية الفن بالمعنى الكامل إلا عندما يتعلق الحديث بالمجتمع الرأسمالي.

أما في القرون الوسطى، فكما أن هناك تحديداً مقرراً سلفاً في الإنتاج، أي الأرض (فالعمل الزراعي وليس الصناعي هو العمل النمطي بالنسبة

للقرون الوسطى)، فكذلك ثمة أيضاً قصور قائم في التفكير، وفي الفن، وفي بنية الصورة، ألا وهو تقليدية هذه الجوانب ومعياريتها، وتقنيتها، والأهمية التطبيقية المرسومة بدقة بالنسبة لهذه الأهداف الخارجية والعملية أو لغيرها (رسم الأيقونات، وأدب السيرة، والحوليات التاريخية، والتراتيل الكنسية... الخ) وقد وفق ليخاتشوف حين سمى هذه الظاهرة «أدب المراسيم» الذي تطلب قالباً معيناً وأوضاعاً ومعادلات... الخ. إن حامل هذه الـ «المراسيم» قد تمثل تحديداً في تلك الكيانات الاجتماعية المنفردة نفسها، القائمة على علاقات إنتاجية محض كانت تضع سلفاً حداً لطموحات الشخصية ووعيها، كما كانت تقيدها أيضاً.

وهكذا يحصل التناقض: فقد انفتحت في الأيديولوجية المسيحية أمام الناس، وإن كان بشكل وهمي، لا نهائية العالم والإنسان، ومن جهة أخرى كان هذا الإنسان في الواقع عضواً في كلّ اجتماعي محدود، وفوق ذلك لم نظهر الأيديولوجية المسيحية على أنها وصل للإنسان بالعالم، وإن يكن وصلاً وهمياً، ولكنه مباشر، إلا في أوائل المسيحية وفي الهرطقات والأوهام الغيبية إبان القرون الوسطى. ففي الحياة الفعلية خلال القرون الوسطى قامت الكنيسة بينهما بوصفها الكيان الاجتماعي الأكثر طغياناً، خصوصاً وأنها، باعتمادها على المسيحية، كانت تطمح إلى أن تقبض بيديها على مفاتيح الحقيقة. وهكذا نصطدم خلال القرون الوسطى بنمطين من النشاط الأدبي، يتمثل الأول منهما في «الهراطقة» مؤلفي الرؤى الغيبية والمتحولات (apocryphe) وصولاً إلى دانتي. فالعمل الأدبي يظهر هنا كثمرة لتجلية العالم تجلية حرة عن طريق الخيال الفردي للإنسان الذي يطرح إحساسه بـ «الإله»-المثال اللامتناهي-بوصفه معياراً للحقيقي. والفنان هنا يصوغ من عالمه الداخلي مفهوماً صورياً مكتملاً للكون.

ويطالعنا النمط الآخر في الحوليات التاريخية، وعند العلماء من مؤلفي السير والمجموعات وكذلك في الفولكلور بدءاً من منشدي الأغاني الملحمية حتى رواة الفابليو. وهذا الإبداع ليس إبداعاً فردياً. فهم هنا يكتبون «كما ينبغي» أو كما سمعوا عن الآخرين. إن الخيال والإبداع الشخصي حين يظهران هنا لا يظهران إلا من خلال التفصيلات، لا في جوهر الفكرة الفنية. فالخيال ذو طابع عشائري وليس فردياً. إن ما يمثل الذات (subject)

في هذه المؤلفات هو كيان اجتماعي معين. فالحوليات التاريخية، مثلاً، ما كانت تكتب على الإطلاق ككتاب يقرؤه الجميع، بل كوثيقة من وثائق الدولة. لذا فإن الحياة في المخطوطة، في بضع نسخ، مثل ما هي الحال الآن بالنسبة للاتفاقيات والبروتوكولات ذات الأهمية الخاصة بين الدول... الخ: أي هي ليست في متناول يد أحد إلا رجال الدولة المطلعين. وقد كان رسم أيقونة أو تدوين سيرة قديم يتم من وجهة نظر الكنيسة أو الدير، ويعبر عما هو متعارف عليه، وعما ينبغي. ومن هنا ينبع إضفاء الصبغة المثالية (idealization) التي يتميز بها الفن في القرون الوسطى، والطلعة النورانية بدلاً من الوجه.... الخ. وينطبق الشيء نفسه على الطرائف وقصص الفابليو التي انعكست في زخارفها، على ما يبدو، جميع نواحي الحياة المعيشية لسكان المدن في العصر الوسيط، أي أنها ليست بأي حال مؤلفات حرة مثل: وصف حدث أو وضع معين. كلا، إنها تقوم على أساس حبكة ذات تصميم حديدي جاهز زاده مر القرون رسوخاً وقوة. وقد كشف فيسيلوفسكي وأتباعه أسراراً كثيرة في هذا المجال. وإذا كانت تصوراتهم، التي تركت بصماتها الدقيقة على البنى الصورية وبنى الحبكة في الأدب القديم وأدب القرون الوسطى، لم تكن صالحة حين حاولوا الاستعانة بها في توصيف شكسبير وتولستوي، فما ذلك إلا البرهان «بالنقيض»، أي البرهان الذي يؤكد الطابع الذاتي للأفكار وللصور الفنية في العصر الحديث خلافاً عن طابعها العشائري في القرون الوسطى.

غير أن أيّاً من نمطي الإبداع الفني لم يكن له وجود خالص. فلقد كانا يتفاعلان ويتداخل بعضهما في بعض. وكان ثمة في الإبداع «التقليدي» عناصر حرية، في حين كان الخيال الحر ينطلق في إبداعه من تصورات تقليدية قائمة. وكثيراً ما كان التفاعل المميز للقرون الوسطى يتصف في هذه الحالة بطابع مقارنة ظاهري. ففجأة كان يضاف إلى تصوير الطلعة النورانية التقليدية في الأيقونة صفة بيئية ما، وتتسرب إلى القصة في المدونات التاريخية تفاصيل بصرية تجسيمية، على غرار «القميص الدموي» في قصة الحولية الروسية الأولى التي تتحدث عن سمل عيني فاسيليوك. فهذه التفصيلات تبهر النظر ببهاء ألوانها المفاجئ، ولكنها كثيراً ما تبقى عنصراً غريباً، وتظل مبعثرة في ثنايا النص التقليدي الأساسي.

إن هذه التفصيلات ليست ثمرة الإبداع الواعي، بل هي وليدة ذلك التجسيم لرؤية العالم تجسيماً فطرياً، لا واعياً أفضت إليه الأشكال الحسية المباشرة لعلاقات الناس الاجتماعية، مما أسلفنا الحديث عنه. وهكذا إذا حاولنا بكلمتين أن نصف الوعي الأدبي-الفني للقرون الوسطى قلنا انه خليط ألوان لا يزال قليل الحركة بعد. على أن النهضة تحديداً هي التي ستمحو جميع الحدود وتجعل من هذا الخليط اللوني حركة عاصفة. وتطالعنا في القرون الوسطى جملة من الأجناس الأدبية غالباً ما تكون متناقضة، مثل: الملاحم البطولية وسير القديسين، الحكاية الشرقية والأدب الفروسي الغزلي (courtois).... الخ، غير أن حدود الأجناس والمؤلفات الأدبية ظلت على وجه العموم قائمة في وضوح. حتى إنه لا يجوز أن نسمي الظواهر الأدبية المختلفة يومذاك تيارات أدبية، لأنها لم تكن تشكل تياراً في اتجاه ما، بل كانت على الأرجح تداخلاً متبادلاً. ويمكن قول الشيء نفسه عن العلاقة في صور أدب القرون الوسطى بين المبدأين: الفكري المجرد والبصري التجسيمي، أي بين الروحي والحسي.

حتى في الأدب الفروسي الغزلي، الذي كان إرهاصا بالنهضة، كانت الصورة تحمل طابعاً تقليدياً، وكانت الأطراف في بنيتها الداخلية تبدو كأنما هي ثابتة. فلنتذكر ظواهر «المراسيم» مثل تمجيد السيدة الرائعة، وجنس أغاني الفجر (Alba) (أغنية تعبر عن فراق الحبيبين وقت الفجر، وكانت منتشرة في الشعر الغنائي عند شعراء التروبادور) وعادة المسابقات الشعرية... الخ. وتعتبر قصيدة فرانسوا فيّون «قصة شعرية عن مباراة في بلوا» ذات دلالة في هذا الصدد. ففي مباراة شعرية في بلوا كان على أثني عشر شاعراً أن يكتبوا قصة شعرية قوامها الجمع بين المتناقضات على غرار بيت من الشعر قدّمه أحد الدوقات يقول:

«أنا ذا أموت عطشاً عند النبع»

إن القصة الشعرية التي ألفها فيّون ليست حركة داخلية، بل هي توليف مفارقات (paradox) على طريقة نظم العقود التي كانت مجموعات القصص في القرون الوسطى تحاك وفقاً لها:

أموت من العطش فوق النبع،
أبكي من الحب، وأضحك من اللوم،

أرتاب بالواضح، وأومن بالمعجزة،
عريان كالدودة، أكثر بذخاً من جميع السادة،
يستقبلني الجميع، مطرود من كل مكان..
أنتظر في الخريف متى يذوب الجليد... الخ

هنا يظهر جلياً نمط الفكرة الفنية المميزة للعصر الجديد التي تنطلق من تناقض صارخ سواء في التعبير عن العلاقات بين الإنسان والعالم، وبين طبع الإنسان نفسه. عندما كتب كانول يقول: (odi et amo) (أبغض وأحب) بدا ذلك للوعي القديم على درجة من الغرابة، بحيث إن قصيدته ظلت منمنمة، وكأنها سجلت لحظة دهشة أمام أول اكتشاف للتناقض الداخلي في أفكار الإنسان ومشاعره. لقد كانت المسيحية، دون غيرها، أول من سما بالحكم العقلي على أساس التناقض لتجعل منه معياراً، وذلك من خلال ما أرسته من تعارض حاد بين الظاهر والجوهر في كل من الحياة والإنسان. فإذا كان الحكم العقلي الذي ميز الوعي القديم هو من قبيل: «العقل السليم في الجسم السليم»، أي أن الفكرة كانت تسير آلياً حسب التشابه والتطابق، فإن المسيحية بينت أن الفقير إله، وأن الرائعين والجديرين بالاحترام هم الأطفال والرضّع والمجذوبون، وليسوا المسنين والعلماء المتشبعين بالخبرة وحكمة العالم (والمسنون تحديداً هم الذين كانت تبجلهم الصين وجميع الأديان قبل ظهور المسيحية)، ومنطق المسيحية هنا إنما يعكس تلك الحالة المميزة للعصر الحديث، حالة «الأساس الأرضي المتناقض بذاته» (ماركس «مقولات حول فويرباخ»)، حيث سيكون الفصل بين الظاهر والجوهر في الحياة والإنسان أكثر صدقاً، ألا وهو «خلع جمع الأقنعة على اختلاف أنواعها». وسيصبح هذا التناقض بيئة خصبة ومجالاً خصوصياً لبقاء فن العصر الحديث. فهو ينغرس في هذا الصدع ويكشف عنه للملأ دون كلل، موقظاً فيهم الإحساس بالمثل الأعلى والطموح إلى الأمام.

وتبعاً لذلك تصبح صورة من نوع «أموت من العطش فوق النبع» كأنما هي نفسها الخلية الأولى أو البذرة التي تعبّر عن مبدأ الوعي الفني في العصر الحديث.

ولكن إذا كنا سنجد عند سرفانتس وتولستوي ودوستويفسكي حركة دائمة وتطوراً متصلاً في الحالات والشخصيات والأوضاع جميعاً فإن

التناقض هنا ثابت، على شكل مفارقة (paradox) تجسيمي متناسق، حيث توجد الأطراف في حالة توازن. ومع أن مبدأ التلاعب نفسه، بالصورة المبنية على التضاد (contrast)، يبين أن هذا التفكير صار متواضعاً عليه، وطقسياً، وأن التناقض في الإنسان والحياة أواخر القرون الوسطى صار معياراً، (وهذا اكتشاف عظيم بالمقارنة بالمرحلة القديمة، حيث كان مثل هذا المسار للأفكار استثناء)، إلا أنه، من جهة أخرى، لا ينبغي هنا أن نأخذ هذا مأخذ التسليم. فقصيدة فيّون، المذهلة أحياناً بعمق مالها في مجال النفس البشرية من نبوءات ثاقبة، لم تتطور إلا في القرنين التاسع عشر والعشرين. («انتظر في الخريف، متى يذوب الجليد» هي الفكرة الفنية عند شيللي في «قصيدة للريح الغربية»)، ليس من الضروري أبداً أن يكون التضاد ثمرة حقائق وأفكار عايشها الشاعر ذاتياً أو استقاها من تحليل أعماق نفسه. إن هذه «الملاحظات المرهفة» هي في الوقت نفسه ثمرة لميكانيكية (automatism) الفكرة التي اندفعت في طريق المفارقات الجاهز سلفا وكشفت هنا عن مهارتها الباهرة.

هذا التصادم بين المتضادات هو أيضاً دياليكتيك ظاهري. والعمل الأدبي عموماً (القصة الشعرية) لم يصبح بعد كياناً حياً، بل هو تجميع ميكانيكي. وانتهاء سلسلة المفارقات هو أمر لا ينطوي على أي ضرورة داخلية يستدعيها الكشف عن فكرة فنية مكتملة. إن النهاية تتحدد بعامل ظاهري محض هو شكل القصة الشعرية، أي يمليها عدد مقرر من المقاطع الشعرية (strophe) وتتالى الأبيات والقافية. ولولا ذلك لأمكن أن يستمر نظم المفارقات بلا نهاية وأن يتبدد في لا نهائية حمقاء. وعلى غرار ذلك، ففي «ديكاميرون» و«غيبتاميرون» و «ألف ليلة وليلة»... الخ، لا تتبنى أطر العمل الأدبي المكتمل وطريقة تنظيمه على مبدأ داخلي لنوعية واحدة، بل على مبدأ كمية خارجي. فالعدد المتساوي (100)، أما العدد (1001) فإنّه متماثل (symmetry) معه حتى في الكتابة.

ويدلي ليخاتشوف في كتابه «الإنسان في أدب روسيا القديم» بفكرة جد عميقة عن طبيعة تصوير الإنسان تصويراً متضاداً (contrast) في سير القديسين الروسية التي كتبت في «الأسلوب التعبيري - العاطفي» المعروف في نهاية القرن الرابع عشر ومطلع الخامس عشر: «إن أبرز وأهم ظاهرة

في تصوير الإنسان في نهاية القرن الرابع عشر ومطلع الخامس عشر هي «النزعة السيكولوجية المجردة»، ذات الطابع المتميز؛ فلئن كان ما يجري في أدب القرنين الثاني عشر والثالث عشر، هو كما رأينا في حينه، تصوير أفعال الناس في الأغلب، وكان يتم توصيف هذه الأفعال من وجهة نظر معايير السلوك الإقطاعي، فإن صميم اهتمام كتاب أواخر القرن الرابع عشر ومطلع الخامس عشر مركز على حالات الإنسان السيكولوجية المنفردة ومشاعره وردود فعله الوجدانية على أحداث العالم الخارجي. ولكن هذه المشاعر، وبعض حالات النفس البشرية لا تتوحد بعد لتشكل طباعاً. أن تجليات السيكولوجيا لا تشكل سيكولوجيا. إذ إن مبدأ الوصل والتوحيد- الذي هو طبع الإنسان-لم يتم اكتشافه بعد. وما زالت فردية الإنسان كالسابق محدودة بإرجاعها ميكانيكياً إلى إحدى طائفتين: الأخيار أو الأشرار، الإيجابيين أو السلبيين.

كأن الحالات السيكولوجية متحررة من الطبع. لذلك فهي تستطيع أن تتغير بسرعة غير معهودة، وأن تبلغ مقاييس لا تصدّق. فيستطيع الإنسان أن يتحول من خير إلى شرير، وعندئذ يحدث تبدل الحالات النفسية في لحظة»(*).

إذا فإن الإنسان-لا بوصفه وحدة مكتملة متحركة، بل بوصفه وظيفة لحالات العالم والنفس تلك الحالات التي تعيش كأنما هي خارجة عنه ومنفصلة بعضها عن بعض-هو نفس نمط الصورة الموجود في قصة فرانسوا فيّون، تلك التي أوردناها من قبل.

(*) ليخاتشوف. «الإنسان في أدب روسيا القديمة». موسكو. ليننغراد، مطبعة أكاديمية العلوم السوفيتية، 1958، ص 80-81، (التأكيد عل الاقتباس للمؤلف غاتشف).

16 النهضة

إن تلك الحركة العاصفة التي تطالعنا النهضة بها بعد ركود القرون الوسطى كانت بروزاً صريحاً على سطح تلك النوعية الجديدة، الواحدة في الحياة الأوروبية الجديدة والوعي الذي تشكل بالتدريج عبر مسار ألف سنة من التفاعل والتمازج المتبادلين بين صورة الحياة والوعي في أواخر المرحلة القديمة، ولدى الشعوب الأوروبية الجديدة.

إنها نهاية المرحلة القديمة: لقد صاغت الإمبراطورية الرومانية أرقى وأوسع شكل من أشكال تنظيم الإنتاج والناس، فجعلت منه كلاً عالمياً تقريباً، أما المسيحية فقد أعطت أشمل شكل من أشكال الأيديولوجيا. غير أن كلا هذين الشكلين كان له «تحديد مقرر سلفا، إذ كان الإنتاج محدوداً بالعبودية، أما الأيديولوجيا فمحدودة برفض العالم الخارجي رفضاً مبدئياً مسبقاً، لذا فإن تطور قوى الإنتاج في القرون الوسطى كان يسير الآن على أساس انتقالي أكثر رحابة هو أساس العمل شبه الحر، مع أنه حتى جذر كلمة «قنانة» نفسه هنا يشي أيضاً بمبدأ التحديد المقرر سلفاً»، الذي سيعبّر شيدرين(*) عنه فيما بعد بصيغة: «شُدّة إلى الدخول وامنعه منه». وفيما يخصّ الوعي

الاجتماعي كانت القرون الوسطى أيضاً تسير في طريق تضخيم مضمون واقعي أرضي لفكرة مجردة هي فكرة اللانهائية التي قالت بها المسيحية. وحوالي أواخر القرون الوسطى كان أو قد يكون، كما رأينا من خلال بنية الصورة، نوع من التوازن ينطوي على نبض حركة هائل. ثم انقطع هذا النبض إبّان النهضة. وغادرت الحياة والناس أماكن الجلوس الطويل، وطفق الوعي يخلع عن نفسه جميع القوانين والمعادلات والآراء المسبقة. لقد فتّتوا الإنسان في القرون الوسطى: فاستولت المسيحية على روحه، والمشاعة أو نظام القنانة على جسده. وهاهو ذا الإنسان الآن ولأول مرة «بين يدي نفسه»؛ لقد أصبح الإنسان مقياساً لجميع الأشياء. ولكن إذا كان الوعي الفني في اليونان الكلاسيكية قد خارت قواه، عندما قام الوعي الفردي الآخذ بالتكوين من خلال الفلسفة والفكر العقلي (السفسطائيون، سقراط، أفلاطون) بطرح هذا المبدأ على أنه مبدأ عام، فإن هذا المبدأ قد عثر الآن عن الجوهر الأعمق لفن العصر الحديث، أي عن النزعة الإنسانية (أما النبل الإنساني فهو مجرد حالة خاصة) وأدّى إلى ازدهار الإبداع الفني.

وكل ما في الأمر هو أن الإنسان الفرد في اليونان الكلاسيكية وفي العصر الحديث كان ينطوي على مضمون مختلف. فهو في اليونان إبّان القرن الخامس الميلادي لم يكن كائناً اجتماعياً إلا بوصفه إنسانا في مدينة الدولة، أي عضواً في الدولة. أما خارج المدينة والدولة فكان يتحول إلى حيوان نفعي، وإلى كائن معاد للمجتمع، على نحو ما يظهر من الأعراف الوحشية والملذات الحيوانية في عهود روما الأخيرة. وفي العصر الحديث، كما رأينا من خلال مثال مشاعات مدن القرون الوسطى والكنيسة والجمهورية والدول الإقطاعية، لم يعد في وسع أي كيان من كيانات الحكم أن يطمح لاعتبار نفسه تمثيلاً مطلقاً للجوهر الاجتماعي في الإنسان. فجميعها كانت تضيق ذلك الجوهر على نحو ما. وأخيراً، عندما شرعت مرحلة التراكم الأولى في تحطيم الكيانات الاجتماعية المتميزة، واحداً تلو الآخر، بغية فتح فضاء رحب أمام قيام إنتاج عالمي واحد وتوحيد الناس، لا بطريقة وهمية كما في المسيحية، بل توحيداً فعلياً، ملموساً، على الأرض، فإن الشخصية المتحررة من قيودها والمعتمدة على نفسها هي التي كانت في الفترات الأولى حاملة هذا المبدأ وبؤرته. لقد عبّر دانتي عن جوهر

البشرية الشامل تعبيراً بلغ مستوى فاق كثيراً ما بلغه حزب الغيبيلليني (Ghibellini)[*1] الذي كان ينتمي إليه، أو حتى مدينة كاملة هي فلورنسا التي طردته. لذلك كان مرغما على أن يصبح «حزب نفسه». غير أن مما له دلالته هو أن دانتي كان في الوقت عينه «حزب نفسه»، أي لم يتخل عن النضال الاجتماعي، وكان مثاله اللانهائي مفعماً بمضمون ارضي.

وهكذا فإن هذا الفرد لم يعد كائناً معادياً للمجتمع، بل كان خلاصة العلاقات الاجتماعية العامة. ليس إنسان النهضة هو ذلك الفرد المنعزل في المجتمع البرجوازي المقبل، بل هو إنسان اجتماعي لا بمعنى أنه يعيش في المجتمع فحسب دون أن يستطيع الانفصال عنه، بل بمعنى انه البشرية في شمولها، وأن جوهر البشرية اللانهائي يتجل فيه تجلياً فردياً بطريقة مباشرة. لهذا فإن القانون الوحيد في دير تيلم «افعل ما تشاء» في كتاب رابليه لم يكن يعني الفوضى والتعسف، بل المعيارية الاجتماعية-العاقلة والأسس، لأن الإنسان-البشر الشامل-أصبح يحمل في داخل نفسه روحاً اجتماعياً، وغدت رغباته الحرة رائعة ونبيلة، فكيانه يستطيع أن يريد ما هو رائع (يستطيع «وليس بمعنى: مسموح له، أي ليس بالفعل الإنكليزي «may» بل بالفعل «can») فحسب. ذلك هو المضمون الدقيق لعملاقية الناس في عصر النهضة. فهذا العصر «كان بحاجة إلى عمالقة» وذلك بالضبط لأنه ليس غير الإنسان من هو قادر على إعطاء شكل لمثه بمضمون لا نهائي. لذا فإن المبدأ القائل: إن «الإنسان هو مقياس جميع الأشياء» لم يكن في عصر النهضة فردياً-خاصاً (كما في اليونان إبّان القرن الخامس الميلادي)، وإنما كان هو المبدأ الأكثر اجتماعية من جميع المعايير. وعندما هتف هاملت بأنه يحب أوفيليا حبالا يقدر عليه أربعون ألف أخ، فكأنما كان يساوي بين المضمون الاجتماعي وطاقة روحه وبين مضمون أثينا في القرن الخامس الميلادي، التي كان عدد الناس الأحرار فيها قرابة أربعين ألف شخص. ولكن عبارة «أربعون ألف أخ» ليست معياراً، بالطبع. فالقضية كلها تكمن في نوعية الفرد الجديدة. فالعمالقة والكميات الهائلة عند رابليه إنما تلمّح بالطبع، من ناحية إلى الرحابة الكونية للإنسان الجديد الذي يبدو أنه لا بد له من جسد هائل الضخامة، ولكن هذا الإفراط في دقة الكميات (17913 بقرة خصصت لتزويد غارغانتيوا بالحليب) سرعان ما يحيل كل

شيء إلى تهريج، ويسخر من كل أنواع المعايير الكمية إذا ما قيست بها النوعية الجديدة للإنسان والعالم اللذين يكمن جوهرهما كله في لانهائية إمكاناتهما. إن رابليه يستخدم الأرقام بدقة ساخرة ليهزأ بمن يلجأ إلى الحساب بطريقة مدرسية (scholastic)، ولا يستطيع التفكير إلا في إطار «التحديد المقرر سلفاً». إن الكميات الهائلة ضرورية من أجل التلميح إلى عمليتي الاختمار والسيرورة الجاريتين داخل أي شكل ستاتيكي[*2]

وهكذا فإن وجهة نظر الإنسان الاجتماعي، كفرد يطوّر إمكاناته إلى أقصى مدى وبلا حدود، تصبح منذ الآن شكلاً خصوصياً للتعبير عن المثال الاجتماعي في فن العصر الحديث. على هذا النحو، فإن المثال الأبدي الخصوصي للفن-انسجام الفرد والمجتمع-سوف ينكشف لا من وجهة نظر المجتمع ومتطلباته إزاء الفرد (كما في التراجيديا القديمة في القرن الخامس ق.م)، وإنما من وجهة نظر الفرد بوصفه مفعماً بمضمون اجتماعي لانهائي، ومن زاوية ما يتطلبه هذا الشكل من أشكال المجتمع. ولكن هذا سيعين أيضاً نمط الفكرة الفنية للعمل الأدبي في العصر الحديث: إنها دائما تصوّر فردي للعالم، إنها مسيرة الإنسان عبر العالم، وهي بانوراما العالم منظوراً إليها من خلال الإنسان. «الإحاطة بكل شيء»-ذلك ما كان يحلم به تولستوي بنهم وهو يكتب «الحرب والسلام»-. فموسوعية هذا العمل تتمثل في إضفاء الموضوعية على شمولية الشخصية لا من حيث معرفتها وغنى معلوماتها-فذلك يمكن ألا يكون-بل من حيث غنى العقل والقلب. وأول نموذج لذلك هو «الكوميديا الإلهية» لدانتي، يليها «غارغانتيوا وبانتا غريويل» ثم «دون كيخوته»، فمآسي شكسبير، و«الفردوس المفقود» لجون ملتون، و«فاوست»، ثم أخيراً الرواية، بدءاً من رواية الشطار حتى ملحمة من نوع «الحرب والسلام». فليس من باب المصادفة أن مشكلة الوحدة التي طرحها أرسطو على المستوى المعياري-المنطقي، من وجهة نظر التجسيم الخارجي للصورة، تصبح الآن هدفا هي الأخرى، لكن لا من حيث مادة المحاكاة (وحدة الحدث)، بل من الداخل: لكي يكون العمل الأدبي في داخل نفسه عالماً متناسقاً، وهو تناسق ينبع من الفكرة الفنية الواحدة والمتشبّعة بشخصية المبدع. لقد عبر تاسّو عن ذلك تعبيراً رائعاً حيث قال: «إن العالم الذي يضم بين جنبيه هذا العدد من الأشياء المتنوعة هو واحد، شكله وجوهره واحد،

وواحدة هي العقدة التي تربط بين جميع أجزائه بتناسق متباين، وكل ما هو موجود فيه إنما هو موجود للضرورة أو للزينة، وعلى هذا النحو أرى أن الشاعر الفذ الذي ليس من سبب لتسميته إلهاً إلاّ لأنه يتشبه في أفعاله بالفنان العظيم (أي بالإله-المبدع-غاتشوف) فيصبح متصلاً بالألوهية، ينظم ملحمة-وفيها-، تماماً كما في العالم الصغير، تصطف الجيوش وتعدّ المعارك في البحر وفي البر، وتحاضر المدن، وتجري الصراعات الفردية، والمسابقات، ويوصف الجوع والعطش والعواصف والحرائق والمعجزات، وتجتمع المجالس في السماوات وفي الجحيم، وبالتناوب تُرى مظاهر العصيان والخصومات والضلالات والسحر والمآثر، و (مظاهر) القسوة والشجاعة واللطف والشهامة والحب، السعيد تارة والشقي تارة، وعلى الرغم من كل هذا التنوع في الأشياء إلا أن الملحمة يجب أن تكون واحدة، بشكلها واحد وروحها واحد، بحيث تقوم صلة بين جميع هذه الأشياء، ويكون كل منها مرتبطاً بالآخر، حتى أن حذف واحد من الأجزاء أو تغيير مكانه يدمر الكل عينه (ثمة جدال حول الملحمة البطولية).

إن العمل الفني يُفهم بوصفه كياناً مكتملاً مغلقاً في ذاته، أما إبداع الفنان فهو استمرار لإبداع «الإله»، كما عند أرسطو، أي هو استمرار لإبداع الطبيعة. ويعبّر ذلك عن جوهر أدب العصر الحديث الذي يصبح شكلاً للوعي الاجتماعي يتمتع بالاستقلال النسبي.

غير أن الفكرة التي أدلى بها تاسّو حول وحدة العمل الفني الداخلية وانسجامه ليست إلا مثلاً أعلى لانهائياً، أي حداً تسعى إليه الأعمال الفنية في العصر الحديث سعياً مضنياً ولا تبلغه[(*3)]. لأنها، خلافاً عن المرحلة القديمة، تنهض الآن على أساس إنتاج ومجتمع يتطوران تطوراً لا حدود له. والصورة المكتملة اكتمالاً تجسيمياً تاماً تصبح هنا متعذرة البلوغ. أما عندما كان الفنانون، بصرف النظر عن أي شيء، يبلغون الكمال التجسيمي، كما في الكلاسية، مثلاً، فإنهم من الناحية الظاهرية كانوا يحدّون الفكرة الفنية. إن مطلب الوحدة نفسه قد أملاه ما كان ذات يوم-في اليونان الكلاسيكية- سابقة وحدة الانسجام بين الفرد والمجتمع.

تعتبر مقولة السامي هي المقولة الجمالية المميزة بالنسبة للعصر الحديث وليست مقولة الجميل الحديث التي هي مميزة للمرحلة القديمة. ولذلك لا

تبتغى الوحدة بوصفها. اكتمال الصورة وتناسقها، ولا تُطلب الوحدة في تجميع الخيوط، ولا في الترتيب ولا في الحل بل في البذرة، وفي نقطة الانطلاق، أي بوصفها وحدة المشكلة الفنية، ووحدة التناقض الداخلي. أن وحدة «دون كيخوته» واكتمالها لا تكمن في أن جزئيه ينطويان عل مادة فنية لا تزيد ولا تنقص عما ينبغي، إذ من الممكن أن يكون هناك من القصص المضمنة والمشاهد عدد يقل أو يكثر، بل تكمن في وحدة التناقض، وفي الفكرة الفنية، أي في الحالة التي تتبدى الحياة من خلالها: دون كيخوته-سانتشوبانسا، وهمية الواقع وواقعية الوهم. ويمكن قول الشيء نفسه عن جزأي «فاوست»، لقد كان في وسع البطل أن يجتاز عدداً أقل أو أكثر من التجسدات-لكنها الوحدة تنبع من مشكلة هي جمال الطموح الأبدي وعدم الرضى-وجمال اللحظة. أما فيما تبقى فحتماً ثمة قدر من الثغرات، بل التشوّه في شكل العمل الفني، خصوصاً الترهل وما يتصل بذلك من طابع قسري خارجي.

وينشأ عن طابع الوحدة الداخلي ازدواج الصورة النمطية بالنسبة للعصر الحديث، أي الصور الثنائية، حيث كل صورة هي الـ «أنا» الأخرى بالنسبة للصورة الثانية: فاوست-ميفيستوفل، أونيغن-تاتيانا... الخ. إن القرن التاسع عشر يكشف أبعادا جديدة. فأصبح دوستويفسكي وتولستوي يبحثان عن طريقة الانعكاس المتبادل متعدد الجوانب. أن حركة العمل الأدب إنما تجري عل أساس الطاقة المنبعثة من هذا الانعكاس المتبادل.

يقول بينسكي عن الطابع الثنائي للصور عند رابليه، وخمود الحركة عندما تنتهي الازدواجية: «بما أنه ليس عند رابليه، في المحصلة، إلا دوران هما: «البانورغي» و «البانتاغريويلي»، فإن بانتاغريويل، قبل ظهور بانورغا على المسرح، يقوم بالدورين على نحو تركيبي (مشاهد الطفولة والأفعال والصبا والإقامة في باريس).

ولا يتحدد بانتاغريويل «كصورة إيجابية» إلا ابتداء من الفصل التاسع من الكتاب الثاني، بعد أن وجد بانورغا. ويظهر هذان المبدآن بالذات دونما تمايز في صورة غارغانتيوا قبل ظهور الراهب جان الذي يقوم بالدور «البانورغي»، ثم بعد ذلك تصبح صورة غارغانتيوا إيجابية)[*4].

وهكذا تضمن الفكرة الفنية، كتناقض داخلي، وحدة العمل الأدبي. فهي

سبب حركته الذاتية، لأن عين التناقض الداخلي في الشخصية والفكرة والصورة هي حركتها من الماضي إلى المستقبل وقد تجمدت للحظة.

حينما يحلل بينسكي الصفات التي ينفي بعضها بعضاً في شخصية الأخ جان عند رابليه قائلاً: (هو مثال الراهب المؤمن ومثال المجدّف والبانتاغريوائي أيضاً) فإنه يشير إلى أن «الأخ جان هو وليد عالم جدران الأديرة، وفي الوقت نفسه هو النفي المضحك لذلك العالم»، وأن تناقض الطبع هو تعبير عن «الحاضر الديناميكي بوصفه لحظة حركة من الماضي إلى المستقبل»(*5). ولم يكن «الحاضر» في يوم من الأيام أكثر «ديناميكية» مما كان في عصر النهضة. إن الحركة الذاتية للعمل الأدبي وللشخصيات ليست هي تلك الحركة الخارجية التي يمارسها الأبطال في عالم تجري فيه المغامرات والمشاهد إلى ما لا نهاية، على نحو ما عرفنا في الرواية القديمة أو في روايات الشطّار الأولى. فالمؤلف في هذه الروايات سيد، حر التصرف، وذلك بالضبط لأنه يتلقى المادة من الخارج (أي أنه ليس وحده صانع هذا العالم، أي أنه ليس سيده، وليس حراً). فليس ثمة من مفاجآت.

ولكن عندما تبدأ حركة الشخصية الذاتية فإن المؤلف يتابعها ويخضع لمنطقها، والشخصية تضعه أمام «مفاجآت» مثل ما فعلت تاتيانا عند بوشكن حين فاجأته بزواجها... الخ. فوحدة الفكرة الفنية هذه، حركة الشخصية، هي التي تصبح الشيء الرئيس في العمل الأدبي. إن كل ما هو مشدود إلى هذه الحركة لا يعبر عن نفسه بنفسه، بمدلول واحد، بل يتبدل تبعاً للشخصية وللحالة. وينطبق ذلك «على اللوحات والموضوعات مثل ما ينطبق على الأفكار والحقائق.

مثل ما كتب تاسّو عن اجتذاب موضوعات مختلفة إلى العمل الأدبي وعن حرية التعامل معها، كذلك كتب مونتين عن التعامل مع الحقائق المنطقية قائلا: «إنني أفضل أن ألوي وأشوّه أي حكمة أخلاقية رائعة بغية جعلها ملائمة لمؤلفي على أن أحل خيط أفكاري سعياً وراء تلك الحكمة الأخلاقية»(*6). إن الحقيقة المنطقية، أو القاعدة أو الحكمة الأخلاقية، هي خبرة الجماعة، ولكنها الخبرة وقد تجمدت. ومثل ما أطاح تأجج حياة النهضة بحدود التشكيلات الاجتماعية التي تكونت من قبل، كذلك فإن الفكر الفردي الحر (الذي عبّر في حريته عن درجة وعي اجتماعي أرقى،

وعن الموقف الحر لهذا الوعي من الماضي) كان يوقع صداماً بين الحقائق العقلية أحادية الجانب، ويتلذذ بسلطانه هذا عليها، مما أظهر سيادة الحياة الحية على الوعي.

من هنا ينبع الضحك عند رابليه وإظهار الحكمة في ثياب التهريج على نحو نمطي بالنسبة للنهضة (إراسموس، مهرج الملك لير.. الخ)، إنه التحرر من كل أنواع التفكير الواحد مهما كان ذكياً. كما رفع العصر الحديث أيضاً راية تعدد دلالات الحقيقة والمغزى في الأعمال الأدبية، بحيث إن كل إنسان يفهمها على هواه حتى في أيامنا. بينما كان فهم مغزى التراجيديا واحداً في اليونان عند الجميع[*7].

أن النظر بهذه الكيفية إلى الحقائق والمعايير الأخلاقية لأمر مستحيل، سواء بالنسبة للمرحلة القديمة أو للقرون الوسطى. وعلى الرغم من أن العظات والحكم، سواء في التراجيديا الكلاسيكية إبان القرن الخاص قبل الميلاد أو في تأملات هوراس الغنائية، إنما كانت نتيجة عرضية لحركة الجسم الفني، إلا أن المؤلفين كانوا يقفون منها موقفا يتسم بالجدية التامة. فمحاولة وضع الحقيقة ذات الدلالة العامة في مواجهة طباع الشخصية هي نفسها أمر غريب عليهم. أما في القرون الوسطى، المعروفة بدوغمائية تفكيرها، فلم يكن ثمة ما هو أكثر طبيعية من بناء العمل الأدب على نحو يجعل منه عرضاً لدعوى (thesis) جاهزة، وسلسلة من القياسات والأحكام ذات الهدف المحدد سلفاً.

ويفسر لنا غياب البنى الاجتماعية المتينة في عصر النهضة عدم قيام مذاهب فلسفية مكتملة حينذاك. فقد كان ثمة تفكير حر بالحياة والكون، تفكير لم يكن مجرداً، بل كان حياتياً-عملياً. غير أنه ما من أحد قدم أفكاره في شكل نظام أو سلسلة متسقة من البراهين، على نحو ما سيكون في القرن السابع عشر (ديكارت وسبينوزا) عندما تنشأ كيانات حكومية كبيرة ومستقرة ذات نظام متشعب ووطيد من المعايير التي تحد من إرادة الإنسان الحرة. إن التصاميم الفلسفية المتماسكة ستكون الانعكاس الأيديولوجي لهذه النظم. إبان النهضة كانت الفكرة تعيش في شكل رأي صريح لا يقيد نفسه ببرهان، ويعتمد على خبرة فردية أو على حدث وقع، حيث يمتد مباشرة «جسر»، كما عند هاملت، من الدودة إلى قيصر. وهذا هو الشكل

الفني للفكرة في: مأثورات هيراقليط، وأفكار مونتين، وحوارات أفلاطون، وبرونو وديدرو (وفيما يخص حوارات أفلاطون أشار هيغل إلى أن شكل حركة الفكرة فيها ليس فلسفياً بالمعنى الدقيق وليس علمياً).

إن حق الفكرة الفنية في أن تعد حقيقية إنما ينبع من الحالة المعنية التي صيغت فيها، ومن طبيعة الشخصية التي تقال الفكرة باسمها، إلا أن فنان النهضة هنا أيضا لا يقيد نفسه، كما يفعل الفنان الواقعي في القرن التاسع عشر، بمطلب إضفاء الصيغة الفردية الكاملة على الأفكار.

لذلك فإن أعمق أفكار شكسبير ذات الدلالة العامة تجري على لسان ياهو وشايلوك، وليست المسألة متعمدة بقصد تعميق الطبع وتنويعه، كما سيفعل شيلر أو هوغو، وإنما هي مسألة عفوية.

إن تعدد جوانب الشخصيات هو نتيجة التعامل الحر (وهذه بالضبط هي الكلمة التي استخدمها بوشكن بصدد تشكيل الصور عند شكسبير) مع كل ما في الحياة، بما في ذلك تعامل الكاتب مع ضحية أبطاله بالذات.

وهكذا تعود إلى زمن النهضة بداية فردنة و «شخصنة» الأفكار والحقائق. إن في وسع الكاتب في العصر الحديث أن يبتكر ما يشاء من الحكم والأقوال المأثورة، فهي لم تعد غاية ولا موضوع اهتمام بالنسبة له. إنها وظيفة الشخصيات. (قارن الدور النسبي للأفكار التي تضمنتها المناقشات في روايات تورغينف وبلزاك ودوستويفسكي وغيرهم). فقد تكون الأفكار عميقة ولكنها غير صحيحة، إذ إن المهم أن تكون متفقة مع طبع الشخصية. إن الفنان يتلذذ بقدرته على الفهم الكلّي، أي أنه يستطيع أن يجعل من أي فكرة نظاماً كونياً: فإن بانورغ يفسر انسجام العالم بكونه مبنياً على نظام الواجبات. وقد عبر مونتين عن هذا المبدأ بكل جلاء وجرأة حين قال: «إنني أقول رأي (لقد أصبحت الفكرة الآن رأياً قبل كل شيء، أي هي ذاتية.- غاتشف) بحرية حول جميع الموضوعات، وحتى حول تلك التي تتجاوز حدود فهمي واطلاعي. وأنا لا أدلي به من أجل إعطاء مفهوم عن الموضوعات، بل لكي أعطي مفهوماً عن نظراتي»؛ أو: «إن من يسعى في طلب المعارف عليه أن يبحث عنها هناك حيث يوجد منبعها، إن ذلك آخر ما أطمح إليه. أنني أكتفي بعرض تخميناتي التي لا أصف بواسطتها الظواهر، وإنما نفسي.... ولذلك لا ينبغي توجيه الانتباه إلى ما أعرضه بقدر ما ينبغي توجيهه إلى

طريقة العرض».(*8)

في هذا القول تعبير عن أعمق الأفكار، تلك التي تبين: لماذا لا يجوز أن نعالج آثار العصر الحديث الأدبية حسب الموضوع الذي يتجسد فيها، معالجة تنطلق من فحص دقة محاكاتها للظاهرة الواقعية، وإنما ينبغي أن تكون المعالجة بحسب المنهج، المنهج، وبحسب الطريقة التي يتم بها دفع الموضوعات والأفكار إلى الحركة، وبحسب طريقة هذه الحركة. فـ «طريقة العرض» هي الشكل المضموني، أو الشكل الداخلي للفكرة الفنية. إن الشكل وهو يعيد تكوين مادة الحياة، يقوم بإنشاء مضمون العمل الأدبي. وهنا لا تزال مقولات المنهج والأسلوب والخصوصية الفردية والطريقة الأصيلة تعيش متحدة على نحو تركيبي في مفهوم طريقة العرض. وقبل ذلك، حتى في البيئة المعروفة باسم (dolce stile nouvo)، كان دانتي وأصدقاؤه الشعراء يهتمون بالجودة أثناء تأليف السونيتات: إذ كان ثمة مقياس عام مجرد. وعندما كان الشعراء الفرس أو شعراء الأدب الغزلي الفروسي يتنافسون فيما بينهم بتلوين موضوع واحد-لاختيار أعظمهم حظاً من الابتكار والذكاء-كان لديهم معيار جامع، وكانوا طبقة فنية واحدة، وأنداداً من حيث النوعية. أما الآن فقد ولد الذوق الذاتي. ويعدد مونتين أسماء الشعراء الذي يعجبونه والذين لا يعجبونه، إلا أنه لا يقول برداءة بعضهم وجودة البعض الآخر.

ويجب أن نضع في اعتبارنا أن المبدأ العام بالنسبة للعصر الحديث، وهو مبدأ السمة الذاتية للإبداع الفني، يتمثل عند مونتين من جانب واحد إلى حدّ ما، إذ إنه لا يكشف عن ديالكتيك الحقيقة الذاتية والحقيقة الموضوعية. غير أن هذا أمر طبيعي بالنسبة لجميع الاكتشافات الأولى، ذلك أنه أول من أحس هذا المبدأ بتلك الدرجة من الحدة، وأول من فهمه بذاك العمق، لذلك كان ينظر إلى كل شيء في ضوئه. فأحادية الجانب هنا هي تلك التي تميز مرحلة أزمة النهضة، وهي مسألة وثيقة الصلة بتبلور الشخصية أحادية الجانب، بتبلور الشبوب العاطفي الذي يتقد به أبطال شكسبير في طموحهم لمهر العالم بخاتم شخصياتهم هم.

الحواشي

(*) صلطيكوف شيدرين كاتب روسي لاذع في نقده القنانة في القرن التاسع عشر، (1826- 1889). (المترجم).

(*1) مجموعة سياسية إيطالية ظهرت فيما بين القرنين الثاني عشر والخامس عشر الميلاديين، وكانت تساند الأباطرة الألمان في صراعهم ضد البابوية واتباعها من أجل السيطرة على شبه جزيرة أبينين، كما كانت تمثل مصالح الإقطاع أساسا. (المترجم).

(*2) في النسب التي قيست بدقة بين عمالقة سويفت وأقزامه، وفي موقفهما من غوليفر سوف يتجلى فيما بعد تحديد جديد، هو تبعية الوعي الفني للفهم التنويري الذي سمى نفسه عقلاً، الأمر الذي أظهر أن الشخصية مقيدة بنظام مجتمع الاغتراب. لذلك إذا لم يكن لدى رجال النهضة أي ذرة من المحدودية البرجوازية الطبقية (إذ لم تكن الطبقات قد تكونت بعد)، فإن سقف الوعي البرجوازي محسوس دائما في أكثرهم عبقرية.

(*3) حتى ناسّو نفسه في ملحمته البطولية لم يوفّق إلى خلق تلك الوحدة، إذ نحسّ أن المشاهد السيكولوجية الرائعة قد شُبكت فيما بينها بخيوط بيضاء واضحة بغية خلق الإيهام بالاكتمال.

(*4) بينسكي. في الكوميدي عند رابليه.-«قضايا الأدب»، 1959، العدد 5، ص 186.

(*5) المصدر نفسه، ص 176 و 177.

(*6) مقتطفات من الأدب الأوروبي الغربي، «عصر النهضة» جمعها بوريشف، موسكو، أو تشبدغيز، 1947، ص 415.

(*7) إن تعدد الدلالات عند هوميروس أو التراجيديين القدماء ليس سمتهم الداخلية، وإنما هو ثمرة تطبيق نمط وعينا عليهم.

(*8) «مقتطفات من الأدب الأوروبي الغربي»... ص 416 (التأكيد في الاقتباس للمؤلف غاتشف). هذا الإصرار المسبق على التعبير عن الذات يتجاوز، في الحقيقة.، إطار النهضة. فحتى شكسبير وسرفانتس لم يضعا فهم العالم المحيط في مواجهة فهم البطل لنفسه.

17 القرن السابع عشر، الكلاسية

لقد سبق أن برز بروزاً واضحاً عند مونتين ذلك الجانب السلبي من مبدأ فن النهضة، ونعني به المبدأ الذي ينطلق من وجهة نظر الإنسان مطلق الحرية الذي ليس له خارج ذاته أي حدود. وإنه لجانب يحمل خطر النزعتين الذاتية والفردية وخطر إفقار الإنسان نفسه بحكم عزوفه المتعمد(*) عن إدراك المعقولية فيما يتطلبه منه المجتمع. إن القرن السابع عشر هو الذي يجيء بحماس النزعتين الوطنية والاجتماعية، ويعطي المقام الأول للعالم الخارجي الموضوعي، وليس للإنسان كمقياس للأشياء. من هنا يتقدم مبدأ محاكاة الطبيعة، مبدأ المعقولية والانسجام، مبدأ خلق النظام ليحل محل التململ العفوي في عصر النهضة. ولقد كان هذا كله درجة تقدمية ضرورية من درجات التطورين الاجتماعي والفن، مع أن مبدأ النهضة الخاص بشخصية الفرد الاجتماعية هو أكثر خصوصية في التعبير عن ذلك التطور في الفن تحديداً، من مبدأ الدولة العاقلة الذي يتجلى بشكل أوضح في أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى، ولا سيما في العلم والفلسفة والحق والأخلاق والسياسة.

وهكذا فإن القرن السابع عشر يجلب معه أطراً

اجتماعية من أجل الشخصية التي انفلتت في عصر النهضة. غير أن هذه الأطر قد خيطت الآن تبعاً للمستوى الجديد الذي بلغه الإنتاج الاجتماعي والفرد. فلم تعد الملكية المطلقة الآن مجرد جماعة أبوية محدودة، وقائمة، بحكم ضيقها، على العلاقات الحسية المباشرة بين الناس. إنها الآن «المجتمع المدني» الذي يعيش فيه الفرد دون أن يشعر عملياً بحدود المجتمع. وإذا كان المجتمع يضايقه فلم يعد الأمر، كما كان إبّان الانتقال من القرون الوسطى إلى النهضة، عائداً إلى كونه أكبر من المجتمع، بل لأن كليهما أصبح لانهائيا، ولكن عليهما أن يعيشا معاً. إن المجتمع يستأثر باللانهائية في المجال الموضوعي، المادي-الإنتاجي، ويدفع بالشخصية إلى مجال الوعي، حيث تظن أنها تستطيع أن تطلق العنان لما في عالمها الداخلي من غنى لانهائي. ولكن هذه المشكلة ستبرز فيما بعد، أي على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

ولئن كانت الإمكانات اللانهائية لتطور البشرية قد ظهرت في المسيحية لأول مرة بشكل مثالي، مجرد، في الخيال وحسب، ثم ظهرت في النهضة بشكل مادي، ولكنها لا تزال متمثلة في جسد الإنسان الفرد، فإن ما يتشكل في دولة الحكم المطلق لأول مرة في العصر الحديث هو كيان اجتماعي مبني على الإنتاج الرأسمالي الذي ليس له خارج ذاته «تحديد مقرر سلفا» (بل في داخل ذاته فقط، بفعل تناقضاته الداخلية). هذه الحدود كانت تمليها الطبيعة حتى الآن، وذلك إمّا في كون الإنتاج كان محدوداً بما يمكن أو لا يمكن للأرض أن تعطيه، وإما بأن طابع العلاقات القائمة بين الناس على هذا الأساس لم يكن اجتماعياً محضاً، أي لم يكن إنتاجيا، بل كان طابعاً شبه طبيعي: الدم (علاقات العشيرة والمشاعة-من هنا نشأت الأسر العريقة)، أو القوة الجسدية (القهر غير الاقتصادي).

وإذا كانت الزراعة هي ما يميز تشكيلات ما قبل البرجوازية فإن الصناعة والمدينة، أي الطبيعة الثانية، هما ما يميز التشكيلة الرأسمالية. وعلى هذا الأساس يظهر المجتمع «بشكل محض» لأول مرة. إلا أن فصل المجتمع عن الطبيعة على هذا النحو، ومن ثم توظيفه دون أي اعتبار لإرادة ومصلحة وسعادة الإنسان الفرد، إنما ينطوي على إمكانية تغريب الإنسان عن طبيعته الاجتماعية، وهو أمر يؤدّي إلى تهميشه وتحويله إلى عبد لتقسيم العمل،

إلى فرد يتسم بالجزئية والنقص.

من هنا يتضح لنا سلفاً أن وجهة نظر«الإنسان الطبيعي» (بدءاً من روسو حتى الواقعية الجديدة neorealism) تصبح سندا يعتمد عليه نقد الفن لمجتمع الاغتراب في العصر الرأسمالي، أي أنها ستصبح موقفاً فنياً متميزاً. وانطلاقاً من هذا الموقف يستطيع الفن أن يستند إلى المثل الأعلى السابق للوحدة الأبوية بينهما (الطبيعة والمجتمع) (كما عند تولستوي)، أو إلى علاقات الحرفيين المهرة في القرون الوسطى (كما عند الرومانسيين)، أو على «العصر الذهبي» القديم (هيلدرلن وشيللي)، إلا أن الفن سيكون أبداً-من حيث الجوهر ومن الوجهة الموضوعية-بشيراً بانسجام آت بين المجتمع والطبيعة، وبين الشخصية والمجتمع (في «بروميثيوس طليقاً» عند شيللي يظهر جلياً هذا التجاوب بين «العصرين الذهبيين»).

إن ما تتميز به الكلاسية (classicism) من تحجيم للعمل الأدبي وللصورة، ومن متطلبات الاكتمال التجسيمي والانسجام والتماثل التي هي في جوهرها متطلبات الوحدة الداخلية وجلاء الفكرة الفنية (ولنتذكر هنا فكرة تاسّو) في فن العصر الرأسمالي القائم على انعدام الانسجام، وعلى التناقض والحركة، إنما تظهر جميعاً في شكل قواعد خارجية ومحاكاة للنماذج. وتستعير لنفسها صفة المتطلبات و«الأبدية» للفن، تلك التي تظهر على أساس «التحديد المقرر سلفاً» في مرحلة المجتمع ما قبل الرأسمالي. لذا، ففي الكلاسية، وفي التصورات الفنية لأعمالها الأدبية، وفي علم الجمال، وفي بنية الصورة كان لا بد دائماً من تمييز المضمون الواقعي للمشاكل الفنية، الذي هو نمطي بالنسبة للعصر الجديد، من ذلك الشكل الوهمي الذي يتجلى فيه. تلك هي أفكار ديدرو و غوته، والتصورات الفنية في الشكل الأرسطي والهوراسي. ولقد كان مصطلح «الكلاسية» نفسه هو الوهم الأعظم، وكان أكثر المفاهيم الجمالية سطحية وخواء على الإطلاق: إنه ليس مصطلحاً نابعاً من المضمون-كمصطلحات أعقبته مثل العاطفية، والرومانسية، والواقعية-ولكنه مصطلح نابع من شكل خارجي، بل من شكل ليس له. أن مصطلح نابع من شكل قديم. لذلك فإننا، قبل أن نوغل في دراسة الصورة في أدب القرن السابع عشر، الكلاسية خاصة، صوت ننظر بمزيد من العناية في التصورات الفنية النمطية للحياة في القرن السابع

عشر. لقد كانت النهضة تعرف الشخصية في خلوتها مع الكون. لذا يطالعنا، إذا توخينا الدقة، هذا الأدب البهيج (الخالي من النزاعات) (بوكاتشيو، رابليه، أريوستو)، ذلك أن جميع صنوف التحجيم من جانب المجتمع إنما تصدر عن الماضي، وهي سخيفة وتتحطم بسهولة.

ولكن هاهي ذي ملامح نظام عالم اجتماعي جديد ترتسم في الأفق على نحو غامض، إنه لشيء هائل أكثر جدية من كنيسة السكولاستيين وطوائف المدن، ورأس الأمر هو أنه شيء مجهول، لم يدرك بعد، إنه المستقبل. لقد اندفعت الشخصية العملاقة بسرعة مسعورة فاصطدمت بعالم الاغتراب الحديدي الجديد الذي يواجه الشجاعة الفردية في معركة صريحة بالبارود، مما يفضي إلى معركة ذات شكل «اغترابي» يستطيع فيها الجبان أن يقتل البطل، إنه عالم يتصدّى لاستقامة عطيل وعقله وحبه بدهاء ياهو ومراوغته وشبقه... الخ.

إنه نزاع عالمي-تاريخي لا يُعرف فيه إلى جانب من يقف الحق. إن الشخصية العملاقة رائعة، فهي تعكس في الأفق مثال الإنسان المنسجم الكامل، وهي تنظر إلى ما بعد الغد في التاريخ. إلا أنها مخطئة بخصوص غدها، وهي تعبّر عن أمسها، وعن بربرية الإنسان وضيقه. فعقل عطيل محدود في ذاتيته الساذجة، لأنه ليس قادراً على النظر إلى العالم نظرة واسعة: إنه لا يعرف إلا المعيار الأبوي للتطابق، ولا يتوقع انفصاماً بين ظاهر الأشياء وجوهرها. بهذا المعنى يكون ياهو أذكى وأكثر اجتماعية من عطيل. والعالم الجديد يحمل معه شرعية عاقلة ومحكمة موضوعية كبديل للانتقام الشخصي المتوحش.

إلا أن الجانب الإيجاد في العالم الجديد عموماً، بوصفه كياناً، هو أنه سرعان ما يعكس استقلالية الإنسان وضحالته. إن شكسبير لا يرى هذا المجتمع الجديد من جانبه العقلاني، بل قبل كل شيء من جانب تغريب الإنسان وتضحيله، أي أنه يراه بعيني مبدأ الفن في النهضة. من هنا تجيء التراجيديا. لقد صار سرفانتس يرى في كل من الماضي والمستقبل على قدم المساواة حقيقتهما وجمالهما وضيقهما (ومن هنا تأتي الفكاهة، والطمأنينة الحكيمة والثقة بمسار الحياة الموضوعي). لذلك فهو يبدع أثراً فنياً فريداً بتعدد دلالات فكرته الفنية وبالإمكانات اللانهائية للانعكاس

الداخلي المتبادل بين عناصره.

إن المجتمع الجديد يتبدّى الآن في تراجيديا الكلاسية الفرنسية بأشكاله الراسخة. لذلك كان ثمة في البداية، عند كورني، توازن فعلي للمتطلبات المتبادلة بين الشخصية والمجتمع، بينما يبدو التعقل والواجب الاجتماعي عند راسين بوصفهما اغتراباً لا إنسانياً. ولئن كان كورني يستشف الصدام بين الفرد والمجتمع بعيني الحاضر فإن راسين ينطلق الآن من المستقبل. ولكن إذا كان الاغتراب قد تعرض للنقد عند شكسبير انطلاقاً من الماضي- من وجهة نظر الشخصية إبان النهضة، أي الشخصية الشمولية التي هي نفسها الإنسان الاجتماعي-فإن راسين ينتقد الاغتراب من وجهة نظر الإنسان الجزئي الآخذ بالظهور. والنزعة الفردية لهذا الأخير ذات طابع سلبي يتسم بالمعاناة، لأنه لا يطمح إلا إلى الانعزال عن متطلبات المجتمع القاسية، والابتعاد عن نفسه، في حين أن النزعة الفردية لدى أبطال شكسبير هي ذات طابع فعّال: فهم يطمحون لتغيير العالم تبعاً لمقياس شخصياتهم. من هنا تبرز عند راسين تحديدا لأول مرة النزعة الإنسانية كشيء تتطلبه الشفقة، والرأفة بالإنسان الذي أصبح الآن صغيراً.

وهكذا على تخوم القرن السابع عشر، لأول مرة في تاريخ العصر الحديث وأدبه، لوحظ الصدام واقعياً بين الشخصية والمجتمع بوصفهما عملياً على درجة واحدة من العظمة، وباعتبارهما متساويين حقاً في المضمون الروحي والحسي والأرضي (ليس وهمياً، كما في مجمل ما تلا ذلك من أدب، قبل القرن العشرين). وهذا ما شكل أرضية التراجيديا والنمط التراجيدي للفكرة الفنية وللصورة. لقد ظهرا قبل ذلك في أثينا القرن الخامس ق. م.، حين تكونت دولة المدينة الأثينية بعد قرنين من اختمار المجتمع وانسلاخ الأفراد من المشاعر الأبوية، ومن النزعة الفردية التي تجلت في الشعر الغنائي وفي الفلسفة. إن الكل، أو الدولة، كشيء ليس موجوداً منذ الأزل، وبالتالي يتحكم بالشخصية سلفاً (كما في دول الشرق وفي روما التي لم يكن جهلها بالتراجيديا النامية عضوياً مجرد مصادفة: إذ إن إبداع سينيكا ليس تراجيديا شعبية)، بل بوصفه هذا الكل صيرورة (become) تم اكتسابها بجهود الأشخاص القادرين على الوجود الفردي، إذ إن الكل كان يظهر عندئذ كشيء احتفالي يزداد عظمة بقدر ما يحسن التعامل مع الأفراد

الأقوى، أي مع القياصرة والأبطال. إن وجهة نظر المجتمع، أو الدولة كانت عندئذ وجهة نظر جمالية.

يومها كانت أنماط وحدة الفرد والكل، كما في المرحلة القديمة، متفقة مع درجات الوعي الفني ومع الأجناس الأدبية التي تعاقبت على النحو التالي: الأدب الملحمي، الشعر الغنائي والدراما. ففي تطور الأدب الأوروبي الجديد تطوراً على أساس رفيع (رسمنا خطوطه سابقاً) نشاهد من جديد اندماجاً شبه أبوي بين الفرد والكل في القرون الوسطى، يليه انعزال الفرد في النهضة، ومن ثم اتحادهما في مجتمع أرقى تاريخياً. غير أنه ليس ثمة اتفاق هنا بين درجة الوعي والجنس الأدبي (والسبب هو كثرة أنماط الإنتاج في المجتمع، أما في الفن فهناك وجود خبرة المرحلة القديمة الجاهزة)، وإنما هناك تنوع واضح في الأجناس الأدبية. إلا أن الميزة الرئيسة هي أن التطور الأوروبي الجديد يقوم بمجمله على أساس تخطي «التحديد المقرر سلفاً»، وبفعل ذلك كان كل من الوحدة الأبوية (patriarchal) والشخصية النهضوية، والدولة في القرن السابع عشر، ينطوي على إحساس باللانهائية بوصفها إمكاناً أو صيرورة. وأصبح الفن قاضياً يحاكم المجتمع من موقع شخصية لا نهاية لثرائها. لذلك كان النزاع أيضاً أكثر توتراً بما لا يقاس، وحسبنا أن نشير إلى فارق شديد البساطة، وقلما يلاحظ، ألا وهو غياب موت البطل في التراجيديا القديمة. ثمة هناك الم وعذاب (فيزيقي في حالات كثيرة جداً: بروميثيوس وفيلوكتت)، ولكن ليس هناك حتمية عذاب، إذ إن الآلهة ينقذون الأبطال في النهاية: أورست، بروميثيوس، ايفيغينيا، ألتسيستا. لقد طرحت قصة المسيح هذا العذاب المطلق لأول مرة، إنه يموت كإنسان يتحمل الألم كله، وليس كإله. وبهذا المعنى فإن تضحيته بنفسه هي أسمى ألف مرة من مأثرة بروميثيوس الخالد والماكر (فقد سرق النار). إن المعاناة التراجيدية في فن العصر الحديث تقوم بالضبط على أساس أنه لا مفر للبطل من تجزع «هذه الكأس».

كان انتصار الآلهة الخالدين إبان المرحلة القديمة في نهاية التراجيديا يعوض ويكفر في الحال وفعلياً عن صنوف العذاب التي تعرض لها البطل، فيخرج المتفرج مطمئناً، إذ كان التطهير (catharsis) يكتمل في ختام العرض، خصوصاً وأنه كانت تعقبه دراما ساخرة (satiric). إن البطل يموت في

تراجيديا العصر الحديث، ومع أن صورته وفكرته... الخ تعيشان في المستقبل، ويبقى البطل خالداً في «روح» المجتمع ووعيه، إلا أن المهم هو أن هذا الشكل من الخلود وانتصار الكل برغم ذلك لا يعوض ولا يكفر عن موت لا عودة بعده يصيب هذا الكائن العابر والرائع المكوّن من لحم ودم وأعصاب وأفكار ومشاعر.

لقد كان عمر الكائن البشري في أثينا يقاس بالبعدين نفسهما، الزماني والمكاني، اللذين تقاس بهما حياة دولة المدينة (آلهة الأولمب). ولهذا فإن خلود الآلهة كان يمكن أن يعوض من موت الفرد (مع أنه موت لم يأت بالفعل في أي وقت تقريباً). إن تقسيم الإنسان في العصر الحديث إلى جسم وروح، أي العملية التي

كان هوراس، كما هو معروف، من «أوائل من قاموا بها<: وإذاً-فأنا لن أفنى كلّي، بل يفنى جزء منّي ضخم..» (درجافن) [*1]، «إلى ربة الشعر. محاكاة هوراس»)، إنما تبقى رغم ذلك حية وحساسة. لذلك فإن التراجيديا تخرج المعاناة الجمالية، التطهير، إلى الحياة، أي إلى خارج مجراها، فيخرج المتفرج مضطرباً، غير حائز على الرضى.

لقد كانت تراجيديا المرحلة القديمة تحصر التأثير في أطر العرض، أما تراجيديا العصر الحديث فإنها منفتحة على الحياة والواقع، وهي تواصل الحياة في الوعي. وهنا يتبين أن تأثير الفن في الممارسة الاجتماعية في العصر الحديث لا يتم مباشرة، بل عبر وسيط، أي من خلال تكوين نفس الإنسان الفرد جمالياً، وأن النتائج العملية لهذا التأثير لا تستشفّ مباشرة، وذلك خلافا للمرحلة القديمة حين:

.. كان صوت كلماتك الجبارة الرتيب
يلهب المقاتل بروح القتال...
(ليرمونتوف، «الشاعر»)

أي حين كان إنشاء الأغنية الحربية يتحول إلى مأثرة. لقد كان الناس ينصرفون بعد المسرح إلى بيوتهم، ولكن متى وكيف سيسري في حياتهم وأفعالهم ما كابدوه من معاناة جمالية، ومن ذا يستطيع أن يرى ويشير بالبنان قائلا: هذا هو.

لئن كان الشيء الرئيس في المفهوم الفني عند شكسبير هو السيرورة

الحية، والإحاطة بكل الحقبة العيانية للتاريخ البشري، والانتقال من الوحدة الملحمية شبه الأبوية بين الفرد والمجتمع إلى عزل الفرد وتطويره إلى أقصى مدى، ومن ثم اصطدام الإنسان-العملاق بأطر العالم الجديد فإن العالم في كلاسية القرن السابع عشر الفرنسية يتبدّى مستقراً، وأمامنا يظهر توازن ثابت نسبياً. لهذا فإن ذلك التوتر، ذلك الحدث الذي كان يظهر في تراجيديا شكسبير نتيجة التغير القوي في أحوال العالم، أي كان يتجلى في شكل مباشر من أشكال الحركة، إنما يجب أن يتجلى هنا داخل حالة مستقرة واحدة من حالات العالم. ومحل الحركة يحل التناقض الذي هو الشكل المتحول لوجود الحركة أثناء لحظات الهدوء النسبي. وهذا يحدد مباشرة نمط الفكرة الفنية والصورة.

تقول إحدى مأثورات لاروشفوكو: «إن فضائلنا تكون في معظم الأحيان عيوباً مموهة». فالفكرة مبنية عل الفصل بين مظهر الظاهرة وجوهرها، وعلى الكشف عما تنطوي عليه في أعماقها من نقيض. لقد سبق أن اصطدمنا في القصة الشعرية لفرانسوا فيون بمثل هذا التفكير الذي يعتمد على المتناقضات. ولكن ذلك كان عندئذ لا يزال في كثير من جوانبه لعبة متفقاً عليها، وكان التناقض، إلى جانب كون القول غير مسند لشخص بعينه (حيث الطابع الرسمي، أو المعادلة معطاة سلفاً «أموت عطشاً فوق النبع») يعبر عنه بالصبغة التي تقول: «حالتي الخاصة:< «أموت أنا ..»». وفي القرن السابع عشر سموا بالمفارقة لتبلغ مبلغ الحقيقة الكلية. وإذا كانت الحقائق حتى الآن قادرة على أن تقال في شكل إيجابي، ذي دلالة واحدة، بصيغة قاعدة: «افعل الخير فإنه يجلب لك النعمة» فإن لاروشفوكو يكتب قائلا: «كثيراً ما نفعل الخير لنتمكن من فعل الشر دونما عقاب». هنا نجد أن هذا القول المأثور نفسه مبنيّ بحيث إن التأكيد فيه يتحول في الحال وأمام عيوننا إلى نفي. إنه تناقض صرف، ولا تستطيع الفكرة إلا في هذا الشكل أن تتجاوز الضيق وأحادية الجانب في الفهم، وأن ترقى إلى مصاف الحقيقة التي هي تناقض دائما. والشيء الذي سوف تفهمه الفلسفة الألمانية فيما بعد (كانت-هيغل)، وسيستخدم في الفن استخداماً واعياً (شيلر و دوستويفسكي اللذان يبنيان مؤلفاتها على حركة الحالات المتناقضة)، سيظهر في الكلاسية كأحد مبادئ الفن الرئيسة. غير أن هذا المبدأ ليس مرسلاً

على عواهنه، بل هو خاضع لمطلب الوحدة الكلاسيكية والانسجام ممكن البلوغ حتما. من هنا يجيء التوازن، أو التناسب التماثلي (أي الانسجام الكمي الخارجي) بين الجوانب المتبناة، هذا الذي يترك بشكل عام انطباعاً بالسكون، فيما يجري تبدل دائم للأوضاع في كل عمل أدبي: فالبطل الذي كان على صواب في أحد المشاهد لابد من أن يكون مذنباً في المشهد التالي، ومن ثم فهو يستعيد شرعية موقفه من جديد بواسطة فعل ما، ولكنه في المشهد اللاحق لابد من أن يتكشف ظلم ذلك الفعل في مجال آخر. هكذا يجري تقلقل كفة الميزان تقلقلاً دائماً، بل منتظما. ويتكشف هذا الانتظام عن منطق عقلي دقيق، أي عن مخطط في البناء، أو عن قياس منطقي (syllogism)، وسابق عمد، بحيث يمكن أن نتنبأ بانعطاف الأحداث قبل وقوعها. فليس ثمة مفاجآت: فهي محسوبة أيضا.

فكيف في ظل هذا الترابط والتطابق تقريباً بين منطق القياس و «منطق» الصورة الفنية أمكن، برغم ذلك، للآثار المنتمية الى كلاسية القرن السابع أن تكون آثاراً فنية، مع العلم أن في كل منها ما يشبه أن يكون مبحثاً عن هوى من الأهواء أو عن وضع إنساني ما؟

لقد أمكن لذلك أن يحدث، أوّلاً، لأن عقلانية القرن السابع عشر نفسها كانت ذات طابع جمالي، وثانياً، بفضل ما تتسم به حركة الأفكار والأوضاع من طابع التناقض، وعدم سيرها في خط مستقيم.

إن ما عرف في عصر النهضة من انفلات طبيعة الإنسان الحسية، الطبيعية، ومن نزعة فردية، كان يهدد بدمار يحيل هباءً كلّ إمكانية لتنظيم الناس اجتماعياً، وبأن يغرق في عسف الخيال والفكر الذاتي كل إمكانية للتفكير الشمولي ذي الدلالة العامة، والقادر على توحيد الناس. لقد جلبت عقلانية القرن السابع عشر معها من جديد إلى الوعي حماس النزوع الاجتماعي، وكانت حامل الانسجام والنظام، وسلطان «الإنسان-المجتمع» الاجتماعي بمجمله ككل على الطبيعة وعلى كل ما هو مفرد ونهائي. وطبيعي أن هذه القوة القادرة على كبح هذه العفوية والفوضى والاختلاط قد تبدت رائعة، وضاءة ومناسبة بصفة عامة. فليس عبثاً أن تكون أصداء هذا العشق لمنطق التفكير ولصحته وحيدة الدلالة مسموعة في كتاب بوالو «فن الشعر» الذي يتخلله اقتناع كامل بأن «التصديق بوجود الانسجام بواسطة الجبر»

ليس مجرد إمكان، بل إنه ضرورة مطلقة أيضاً. إن نموّ قوة الوعي في الإبداع عندئذ يشل القدرة الإبداعية، بل كان يعطيها ما كانت هي نفسها تتطلبه داخلياً من تنظيم وانضباط ذاتي، كما كان يعطي للأفكار الفنية والصورة وحدة واكتمالاً.

إن مبدأ تاسّو حول الوحدة بين تعدد الأجزاء وتوافقها «بالتآلف المتنافر»- ذلك المبدأ الذي لم يتحقق في النهضة، لأن التعدد أغرق الوحدة-قد أصبح الآن حلقة أساسية في التطور الفني، على الرغم من أن الوحدة راحت تتحقق في كثير من الجوانب على حساب التعدد. (قارن: بوشكن: حول بخيل موليير بالمقارنة بشايلوك شكسبير).

لقد كان مطلب الصحة والوضوح يضمن للفن القيام برسالته في التحدث مع جميع الناس بلغة يفهمونها بغية تنظيم مشاعرهم وأفكارهم تنظيما اجتماعياً. لذلك استطاعت عقلانية الكلاسية أن تخطو بشعبية الفن خطوة أرقى تاريخيا مما أنجزته النهضة في هذا المجال. أن اعتماد الفرد إبان عصر النهضة على نفسه فقط قد أدى في نهاية المطاف إلى التشاؤم (مونتين)، إذ أحاطه ذلك بدائرة مسحورة، ولم يعطه إمكانية صبّ حياته الغامضة في شيء خالد، لا يتزعزع. وعندما عادت الدولة المكتملة إلى الظهور من جديد متمثلة هذه المرة في دولة قومية شاملة، كان الجميع-حتى أفراد النهضة الأقوياء-مستعدين للتضحية بجزء من حريتهم الفردية التي كانت عبئاً عليهم، شريطة أن يجدوا نقطة استناد لهم في العالم.

ومن ثم يتقبل الفرد مطالب الكل كأنما هي مطالبه. ولذلك كان بوسع النزاع بين الواجب والشعور أن يحدث وكأنه نزاعي أنا الذي يجري في داخلي، أي كأنه تناقضي الداخلي، وليس كضغط مضاد للجمال تمارسه قوة خارجية بالنسبة لي، وأنا أضع في مواجهتها أنانية الشعور التي هي غير جمالية بالقدر نفسه. تلك التضحية بالجسد في سبيل الروح، وهي تضحية كانت في المسيحية ذات مضمون غيبي، قد أفعمت الآن بمضمون دنيوي، ذي طابع اجتماعي مباشر.

لهذا فإن النزعة الوعظية الأخلاقية، التي تتحول فيما بعد إلى نزعة تعليمية خارجية، نزعة ميتة، عقلية في فن القرن السابع عشر، إنما كانت ذات طابع جمالي، لأن معايير الأخلاق الاجتماعية كانت تنبع من إحساس

داخلي لدى الشخصية القوية التي ما زالت قادرة على تقرير المصير والاختيار.

إن ميزة صورة الإنسان في فن القرن السابع عشر إنما تنبع مباشرة من أن الشخصية كانت تتقبل وجهة نظر المجتمع إليها، كانت تنظر إلى نفسها نظرة عايدة. فأثناء النهضة لم تكن ملكة التأمل قد تكونت بعد، إنها تولد حين يجد المرء نفسه محاصراً، أي حين يجد نفسه محجما من جانب المجتمع بحيث يكون مرغما على الازدواج ورؤية نفسه لا بأحادية جانب، بل بعيني الأخر. والحق أن المرء لا يستطيع أن يرى نفسه إلا بعد أن يختار نقطة ومعياراً يقعان خارج نفسه. لهذا كانت النهضة تبدع فنها بوصفه تعبير الإنسان عن ذاته، أي كنشاط مباشر وليس بوصفه تعرفاً منه على نفسه. وبالطبع، فإنه فن يحتوي من الناحية الموضوعية على أعظم الاكتشافات في مجال معرفة الإنسان والعالم. إلا أنني أؤكد الآن على إبراز جانب الغائية الداخلية.

أثناء المرحلة الكلاسية ومن خلال وجهة نظر المجتمع كان قد تم اكتساب أساس للتأمل ولمعرفة الإنسان؟ لقد نشأ تقسيم جديد، فأصبح هذا التقسيم هو المرآة التي تعكس صورتي. وطبيعي أن الإنسان صار ينعكس من حيث الشكل بطريقة مختلفة اختلافاً أصيلاً: إنه لم يتبدّ كما هو في ذاته، بل بوصفه نوعاً أو نمطاً. والتنميط، بوصفه تصنيفاً للناس كما يراهم المجتمع، أي باعتباره العمل المعرفي للمجتمع، إنما يظهر في الفن لأول مرة متجسداً في الكلاسية، فلم يكن الفرد يتبدّى هنا من وجهة نظر المجتمع بشكل مجسم بل بشكل مسطح، أي أنه يظهر لا كاكتمال مكتف بذاته، بل بشكل مجرد، ومن جانب واحد فقط. لقد انعكس هنا مبدأ تقسيم العمل. وكما أن للإنسان قيمة عامة في الإنتاج الاجتماعي باعتباره يؤدّي فيه وظيفة أو أخرى، لكنها وظيفة واحدة أوكلت إليه من الخارج، كذلك غدا الإنسان حامل هذه الصفة أو تلك (أي لم يعد الإنسان لُحمة داخلية للصفات: بل مادة عديمة المضمون تتمثل فيها العلاقات الاجتماعية، وهي تعطيه شكلاً ومضموناً طارئاً عليه، وتملي رذائله وفضائله)، فتسبغ عليه صفة بخيل، أو عدو للإنسانية... الخ. أما الشخص في التراجيديا فكان أيضاً لا يظهر كفرد، وإنما كحامل لشكل ما من أشكال التناقضات بين الواجب والشعور.

وفيما بعد، في القرن الثامن عشر، حين يقوم ديدرو ولسّنغ من جديد بتسليط عدسة الفن على وجهة نظر الفرد، يبدأ العالم بالتكشف حوله باعتباره بيئة هذا الفرد الذي يتبدى متعدد الجوانب نسبياً. ولكن، بما أن مبدأ المنطق العقلي هو المهيمن فإن الشخصية مع ذلك تنظر إلى نفسها هناك بعيني مجتمع الاغتراب البورجوازي، ولا يظهر هذا التعدد ككيان، بل كمنظومة من المقاييس السطحية هي نفس التحديدات العقلية أحادية الجانب التصنيفية المجردة، إلا أنها موحدة بكون حاملها شخصاً واحداً (أي أن مضمون الصفة طارئ من الخارج مرة أخرى).

إن الاسم الذي يسمّى به الإنسان، وإن يكن اسماً فارغاً من المضمون، إلا أنه على أي حال ليس أحادي الجانب، يحل في محله توصيف وحيد الدلالة (الكُنى الدالة مثل: بروستاكموف[2*]، موروز-المتجهم-في كوميديا بن جونسون «إيبيسين»). ففي استهلال كوميديا Every one out of his) (humor يقول بن جونسون:

حين تتملك الإنسان صفة شاذة، غرابة،
امتلاكاً يخلط هواجسه ومشاعره جميعاً
ويدفعها في طريق واحدة،
يكون صحيحاً
أن نسمي ذلك-(humor)[3*]

غير أن نظرية «الطبع (humor) عند بن جونسون تختلف، رغم التشابه الظاهري، عن نظرية «المزاج» التي قال بها ميناندر في أواخر المرحلة الكلاسكية من الأدب اليوناني. ففي نهاية كوميديا «محكمة تريتاي» يشرح العم أونيسيم لحميه سميكرين العلاقة بين الإنسان وإرادة الآلهة قائلاً:

إن لدى الآلهة وقتاً (بحسب ظنك)
ليكون لديها احتياطي من الخير والشر
كل يوم ومن أجل كل إنسان.
.. لقد زرعَت المزاج فينا قائداً.
إنه في داخلنا. وهو في النهاية يشوّه بعضنا
إذا ما أسيء التعامل معه،
ويشفق ويعطف على آخرين.

إنه سبب السّراء والضراء
فحاول نيل رضاه بترك الحماقات
وأفعال السوء. وكن سعيداً. (*4)

حين أصاب التداعي دولة المدينة (إرادة الآلهة الرحيمة)، وغدت الآلهة، حسب دروس أنكساغسور، لا مبالية بالإنسان، ظهرت عند الإنسان حاجة إلى التماس محور ارتكاز له، والى إيجاد شيء إيجابي محدد داخل ذاته، يقوم لديه بدور البوصلة. و «المزاج» هو لب الإنسان. إنه قائم، كما يقال، في مركز الكرة، إذا ما تصورنا الإنسان على هذا النحو. وعلى العكس من ذلك، لم يتشكل في القرن السابع عشر إلا ذلك الكل الذي كان يحدد سلوك الإنسان في كل شيء من الجانب، ويخصص له مكاناً معيناً ليكون ميدان نشاطه في الحياة. أن الإنسان يصور كما يبدو للآخر، من الجانب، أي أن المجتمع هو الذي يكون الذات (subject) بالنسبة للمعرفة. ويكون المجتمع وحده مجسما، ويتمتع بتحديدات كاملة. بينما يتبرأ الأفراد أمامه بجانب أو آخر منهم، بظاهرهم. إن إنسان النهضة الشمولي «يُحشَر» داخل أحادية الجانب. إلا أن أحادية الجانب تتجلى عند شكسبير بصورة هوى من الأهواء، أي بصفة تكثيف داخلي أحادي الجانب للشخصية (character) المجسمة، باعتبارها تحديده الذاتي الجبار، قضية إرادته. في حين أن أحادية الجانب سلبية عند الكلاسيين، فهي نزوة، وغرابة أطوار (عند بن جونسون)، ليست صيرورة بل هي ملازمة للإنسان منذ الولادة (إن الجوهر كله عند شكسبير يكمن في تتبع ولادة الهوى)، أي هي شيء طارئ، ومقرر سلفاً، وغير متعلق بإرادته.

لذا، ففيما يخص أبطال الكوميديا أو حتى التراجيديا في أوج الكلاسية لا يعود من الجائز أن نتحدث عن الهوى. ومما له دلالته في هذا الصدد أن «الطبع (humor) عند بن جونسون، الذي أسس أوائل درجاته، هو أعظم مظاهر أحادية الجانب فاعلية في الإنسان، وهو التعبير عن إرادته، أي عن نزوته. أما «المملون»، «المتكلفات» و «عدوّ البشر» الخ، فهي صفات لم تعد أهواء، وإنما هي مظاهرها التي خص المجتمع بها الناس. إن الإنسان صنيعة نقصه أو فضيلته.

الحواشي

(*) إن التعمد بحد ذاته ليس سمة النهضة، بل هو اصطدامها بمتطلبات حالة العالم الجديدة.

(*1) كاتب وشاعر روسي (1743- 1816).-المترجم.

(*2) البسيط، الساذج-المترجم.

(*3) (كلمة إنكليزية) تعني المزاج، أو النفس في حالة نشاط أحادي الجانب.

(وفي كتاب ستانلي هايمن «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» ج-1، بيروت، دار الثقافة، (دون تاريخ) يشير المترجمان د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم إلى أن بن جونسون يستعمل كلمة (humor) بمعنى «الطبع».-المترجم).

(*4) «الدراما اليونانية القديمة». لينغراد. غوسليتيزدات، 1937، ص 396- 397.

18 التنوير

غير أن شكل المجتمع الذي تكوّن في القرن السابع عشر كان ذا طابع انتقالي يقوم على تقديم التنازلات. وكان القرن الثامن عشر يطمح لإقرار شكل اجتماعي أيديولوجي يتناسب كل التناسب مع البنية الرأسمالية للإنتاج الاجتماعي. ولئن كانت جميع العصور السابقة قد قبلت بالتعايش مع مختلف أنماط الإنتاج وأشكال الوعي والعادات... الخ، إلا أن التاريخ قد استجمع قواه عند مشارف القرن الثامن عشر بحيث تجاسر على إعادة تشكيل العالم كله على أساس مبدأ واحد من القاع إلى القمة. وأخذت تتأكد بين الناس علاقاتهم الاجتماعية المحض، أي علاقاتهم الإنتاجية كبديل للعلاقات العشائرية-الأبوية شبه الطبيعية.

وكان من غير الجائز رؤية هذه العلاقات في جسد حسي ملموس، كما كان في الماضي عندما كانوا يرون ارتباطاتهم الاجتماعية متجلية في شخص الأمير أو الملك المطلق أو الأعيان.

إن جسد الملك، وقد إنعدمت الحاجة إليه، صار يرسل إلى النطع. لذلك لم يعد استيعاب تلك العلاقات ممكناً في الوعي أيضاً إلا في شكل معرفي متحرر من الحسية تماماً وذي طابع كلّي.

وقد تمثل ذلك في الفكرة المجردة التي يمكن التعبير بواسطتها أيضا عن كل شيء مثل ما يمكن التعبير بواسطة النقود عن أي قيمة استهلاكية. والحقيقة أن جسد الشيء، أو عبقه الحي كان في هذه الحال يضيع، أي كان يموت. إلا أنه لم يكن ثمة عندئذ أسف علي ذلك، وإنما كان ثمة اعتزاز بالقدرة على استيعاب الأشياء في الوعي استيعاباً كلياً.

إن الجهد التوحيدي الذي قامت به السوق العالمية الرأسمالية إبان تشكلها، وكذلك المراكز القومية، في المجال الروحي، قد وجد انعكاسه في الجهد التوحيدي الذي قام به التفكير المجرد، حيث تجرأ لأول مرة في تاريخ الشعوب الأوروبية الجديدة، بعد الفلسفة اليونانية في القرن الرابع قبل الميلاد، على تفسير العالم كله عبر نفسه، دون اللجوء إلى طلب مساعدة من الطبيعة أو المادة أو الإيمان أو من أهل الثقة. وحين كان هذا التفكير شكلاً متميزاً للوعي كان يسمى بصيرة (reason). أما وقد أحس الآن بشموليته ووحدته فإنه سمى نفسه عقلاً (mind) بكل ما تعنيه الكلمة. وكان يجب أن تنصهر فيه جميع أشكال الوعي الخاصة، بما في ذلك التفكير الفني والإيمان والبصيرة السالفة.

ولم تكن دعاوى العقل بلا أساس. حقاً إن جمع أشكال نشاط الإنسان الأخرى هي إذا ما قيست على التفكير النظري محدودة ومقيدة. أما التفكير المجرد فهو إحدى المعجزات: فقد لا أملك الشيء، أو لا أراه ولا أصنعه، ولكنني أستطيع أن أفهمه وأعرفه، ومن ثم أسيطر عليه تاركاً إياه في الوقت نفسه يعيش حياة مستقلة عني. فلنتذكر كيف يقسم ماركس فعل العمل إلى مخطط في الرأس وإلى تجسيد للمخطط في مادة. فإذا كان ذلك مخططاً حقيقياً فإنه لن يكون في الوعي من قبل. ونحن، من جهة أخرى، نعرف العكس أيضاً: إذ إن مخططي هو التعميم الفكري لأفعال عملية مادية-تطبيقية سابقة، وتبعاً لذلك، فليس من شيء في الوعي إلا وكان في الممارسة المادية من قبل. إن هذا المنعطف «الصغير» في الفكر قد كلف الإنسانية مائة وخمسين عاماً من أشق أنواع البحث إلى أن وجد تعبيره في فلسفة ماركس. وبالتالي، ففي وهم العقل عن نفسه يكمن الأساس الذي ينهض عليه عمله الجريء.

ولكن العقل، على نحو ما، جدير بالشكر لأنه استطاع أن ينذر نفسه

لهذا الوهم. فلو لم يشعر أنه سيد الكون، ولو شعر في الحال بأنه مقيد بالممارسة المادية-الإنتاجية فلا ندري إن كان سيجازف عندئذ، ويقوم بعملية التطهير العظيمة للكون والوعي، تلك التي أنجزها القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، والتي اتضح في مسيرتها ما للفكر البشري من عظيم غنى وقوة، بل إن ذلك تجلى لأول مرة في كثير من جوانبه.

وعلى هذا النحو، فإن وهم العقل عن نفسه وعن سمو جمال الحياة وحريتها في مجال الوعي هو مرآة وهم المجتمع البرجوازي الذي استعبد العمل المادي وجرده من الجمال، نعني وهم هذا المجتمع البورجوازي بأنه أصيل وأبدي. إن أسبقية الروح على المادة كانت تعكس هيمنة التجريد-أي رأس المال والنقود-على نشاط الكادحين الحسي-المادي (إن كل شيء يمكن أن يتحول في المجتمع البرجوازي إلى نقود، كما يمكن أن يتحول إلى فكر). ولكن حينذاك، أي في القرن الثامن عشر، كان المجتمع البرجوازي في حالة صعود، ولذلك كان ينسجم عملياً بالفعل مع الإنسانية وتقدمها اللانهائي.

وهكذا لم يبق في الإنسانية سيد آخر غير المجتمع المحض(*) (أي ليس شبه الطبيعي) واللامحدود. وأصبح هذا المجتمع وسيلة للتفكير ولتصور كل شيء في العالم، دون الإبقاء على سيد آخر غير التفكير المجرد، العقل.

إن الفن والوعي الفني يسيران في البداية، إبان القرن الثامن عشر، يداً بيد مع المجتمع البرجوازي الصاعد، ومع انعكاسه الأيديولوجي الذي كان، أي التفكير المجرد المطلق، أو العقل. ولن تظهر نغمات خيبة الأمل في العقل لأول مرة إلا عند الأرستقراطيين على تخوم القرنين السابع عشر والثامن عشر. أما الطبقة الوسطى فترى فيه سلاحها الأمين. وحين بدأ الإحساس في الحياة بالاغتراب الذي تحمله العلاقات البرجوازية، كان ذلك الاغتراب يعزى بسهولة إلى الماضي، ويتخذ الاغتراب شكلي حسية الفرد وحريته بمفهومها الإقطاعي، أي على شكل فجور وعسف (قارن فضح الأرستقراطيين الفجار عند كل من ريتشاردسون وليسّنغ). إن الفن نفسه بالتعاون مع العقل كان يقطع «الغصن» الذي «يجلس» عليه، حين اختزل الإنسان الحي من لحم ودم إلى عقل (intellect)، إلى مجرد فرد يفكر تجريدياً. ولقد ثأرت الحياة للفن بأن أصبحت نقائض الفاسدين وصورهم تظهر فجأة أكثر اكتمالاً فنياً من صور الفاضلين الذين لا يقل زهدهم العقلي عن

زهد المسيحية بأي درجة. إن المثل الأعلى للإنسان والمواطن، وهو المثل الذي سعى فنانو الطبقة الوسطى لتجسيده في الفن، كان يمثل بالفعل وحدة تلك الصفات التي أراد مجتمع الاغتراب رؤيتها في الإنسان، وكان غرانديسون مبشراً بالعقل الآلي في القرن العشرين، مع فارق واحد فقط هو أن الأول ينطلق من منطلق روحي ويفضح الأوهام العظيمة، أما الثاني فكان واضح الشبه بـ «البرغي» الطيّع في الآلة الاجتماعية. والحقيقة، ليس في غرانديسون أي شيء لم يكن ضرورياً، نافعاً، خيراً من وجهة نظر المجتمع البرجوازي. ليس فيه شيء مفاجئ، لا إرادي، غير متوقع ومتحدد من الداخل. إنه باختصار، آلية (mechanism) كله، وليس كياناً (organism)؛ أي أنه ليس تجسيداً للضرورة الاجتماعية، بل هو يتوهم أنه إكليل الحرية، إذ ليس لديه من رغبات أخرى، سوى الرغبات الفاضلة من وجهة نظر المجتمع البرجوازي. أما المثل الأعلى الجمالي، فنحن نعرف أن فيه من الطبيعة والحرية مقدار ما فيه من المجتمع والضرورة. لذلك فهو «يبعث فينا النعاس»، كما يقول بوشكن. وأكرر بأن الأوهام وحدها (وكانت بالنسبة للفن أرضاً عظيمة الخصوبة وذات طابع جمالي على وجه التحديد) هي التي كفلت لغرانديسون أو «لأب العائلة» مضموناً فنياً معلوماً.

إن أعظم وهم كفل لأدب القرن الثامن عشر على وجه الخصوص مضموناً جمالياً، ولولاه كان ذلك الأدب ميتاً تماماً، هو طوباوية الإنسان الطبيعي والطبيعة اللذين سُوّي (!) بينهما وبين التفكير الواضح المجرد. فاللجوء إلى الطبيعة طلباً لعونها وسندها، كان بحد ذاته، من حيث مضمونه الحقيقي، الذي لم يعه دعاة التنوير، أعظم فضح ذاتي لمثلهم الأعلى الاجتماعي تحديداً، إذ إن الإنتاج الرأسمالي على وجه الخصوص ينطوي على ميل يفضي إلى إفساد طبيعة الإنسان إفساداً مطلقاً. ذلك هو المنبع الذي ولدت منه تأملات روسو العنيفة والقائلة إن الحضارة وتقدم العلوم لم يساعدا على تشذيب الطبائع وإن الإنسان لم يصبح أفضل بعد أن حلّق المجتمع فرق الطبيعة عالياً. فالمذهب العاطفي (sentimentalism) والحساسية يظهران في النصف الثاني من القرن بوصفهما تمرداً لا واعياً من جانب الكائن البشري ضد مجتمع الاغتراب.

ولكنني أكرر أن كل ما هو سلبي كان يعزى إلى الماضي. لذا سار العقل

ودعاة التنوير في نقدهم حتى النهاية، دون أن يلاحظوا أن هذا النقد، من حيث مضمونه، موجّه في معظمه ضد المجتمع الجديد، وهو لا يبدو نقداً موجهاً ضد المجتمع الإقطاعي إلا في الشكل.

إن ذلك الاغتراب الذي تمثل في الفهم المجرد وشرع يضغط بقبضتيه الحديديتين على الفن، وكان ينبع بالضبط من آلية الإنتاج الرأسمالي بعد أن أطلقت من عقالها، ولم تكن «محدودة» سلفاً بمصلحة الإنسان، كان اغتراباً يعزى تحديداً إلى «التحجيم المقرر»، الذي كان، بالمقارنة بالمجتمع الاغترابي اللامحدود، تربة أكثر ملاءمة للفن. وكان ينسب إلى المجتمع القديم ما تم اكتشافه لأول مرة من أمراض الفن وأزمة الصورة في المجتمع البرجوازي، أي الافتراق بين الجمال وفائدة الفن والمصلحة الاجتماعية-العملية، وبين الفن والعلم، وبين الناحية الفنية والناحية الفكرية، وبين الانفعالي والعقلاني أي تلك المشكلات التي لم تعد تظهر منذ أيام أفلاطون ثم طفت الآن على السطح أمام الوعي الاجتماعي وعلى نحو مفرط في حدته. لذلك لم يكن القرن الثامن عشر عصر الممارسة بقدر ما كان عصر نظرية الفن والتوجه الذاتي ضمن الظروف الجديدة. ويحلم دعاة التنوير بجعل التفكير المجرد أساساً للعملية الفنية أيضاً، وبجعل إدراكه مبدأ من الأسفل إلى الأعلى. هذه المثالية في فهم الفن وفي نفي طبيعته الخصوصية إنما تنطلق من عين الأسس التي تعتمدها الدعوة إلى الاستعاضة بالوعي من المادة، أو الطبيعة، وبالتفكير من الممارسة المادية-الحسية، أو العمل. لذا ففي نهاية القرن الثامن عشر، حين يبدأ العقل في الفلسفة النقدية الألمانية ولأول مرة بوضع نفسه أيضاً على محك التمحيص العقلي والنقد الذاتي، نجد أن الفن يحتل في نظام كانت المجال نفسه الذي يحتله العمل في صنع الأشياء المادية: إذ إن الفن أيضاً جسر بين الممارسة المادية والتفكير النظري. وهذا الاختلاف الداخلي بين الفكرتين المجردة والفنية مازال غير واضح بعد بالنسبة لليسّنغ، وهو ما زال في بداية تفتحه عند ديدرو. إنهما يكتبان مباحث نظرية حول الفن ثم يلحقان بها مؤلفاتهما الأدبية: فقد أصدر ديدرو مسرحيته «أب العائلة» كملحق لـ «أفكار حول الشعر الدرامي»، بوصفها تطبيقاً لمبادئ هذا المبحث. وليس سراً أن العقلانية المضادة للجمال (antiaesthetic) في هذا المؤلف مطعّمة بما لا يقل عنها من العاطفية المضادة

للجمال التي يخيل أنها مساوية للجمال الفني.

لقد افترض دعاة التنوير أنه ليس للفن مضمون مخصوص، وأن مضمونه قابل كلياً للنقل إلى فكر مجرد مساو له، وأن فكرة العمل الأدبي لا تعدو، بالتالي، أن تكون فكرة مجردة ألبست صورة: هي لوحة أو معاناة.. الخ. فالناحية الفنية عندهم مضمون تحوّل إلى شكل. ولذلك وجدوا أن من الممكن ضمنياً أن يحققوا ذلك الشكل الوحيد الذي أبقاه أفلاطون للفن: أي أن يكون وسيلة إيضاح، وضرباً للأمثال على أحكام مجردة، لا ضرورة له إلاّ لأن من العسير على العامة أو بسطاء الناس أن يفهموا الأحكام المنطقية بوضوح واتساق (العكس هو الصحيح، فذلك هو أصعب عمل ولا يقدر عليه إلا قلة)، لذلك ينبغي أن نقدم لهم الحقيقة كما نقدمها للأطفال، على شكل حكاية أو خرافة، وباختصار: في شكل ملموس، «تصويري». وهذه الاستعاضة من الفكرة العقلية بفكرة فنية، أو هذا التحطيم لنواة العمل الفني الداخلية إلى فكرة وصورة، هو الذي كان التعبير الأسمى والأعمق والأبعد غوصاً في طبيعة الفن، أي التعبير عما في الإنتاج الرأسمالي ونظام الاغتراب من عداوة للفن والأدب.

وفي هذه النقطة يظهر ذلك التناقض عند الكاتب بين منظومة أفكاره العقلية ووعيه الفني الذي سيسمى فيما بعد تناقضاً بين المنهج والنظرة إلى العالم. إن الفشل الفني الذي حصده ديدرو، أكثر المفكرين تقدمية، في «أب العائلة» إنما يعتبر واحداً من أولى تجليات هذا التناقض.

إن الثقافة الأدبية-بمعنى امتلاء وعي المؤلفين، بل الأبطال بنماذج أدبية سابقة والانفصال عنها-هي سمة ملازمة لمضمون الأدب في القرن الثامن عشر. فلنذكر رسائل سين-بري من باريس («إيلويزا الجديدة» روسو) ورواية، فيلهلم مايستر»[*1] التي هي نقاش دائم لمشكلات جمالية... الخ.

ويبرز في هذا التخمر على نحو هو غاية في الجلاء والوضوح اتجاه مشترك واحد. لذا فإن تشكل جنس الرواية يُظهر الطريق الأدبية-الفنية الأساسية والمباشرة التي ميزت القرن الثامن عشر.

إن الأدب فن للقراءة يقوم به المرء بمفرده. وعالم الصور الذي يخلقه الأدب لا يعيش شعورياً، ومحسوساً، وإنما يعيش في المخيلة، أي في التصور الروحي. فمن خلال الأدب يبدو النشاط الفني كأنه قد خلع عن نفسه آخر

ثياب الحسية. حتى أن جرس الكلمة في النثر لا يفترض من الوجهة العملية أن يكون: حاولوا أن تتصوروا ذلك الحوار الذي يدور في الرسائل بين يوليا وسين-بري، وكأنه منطوق شفهياً، لكي يتضح لكم على الفور تعذر هذه الفكرة، لا بمعنى التعذر الظاهري، أي بطء النطق قياساً إلى القراءة، بل بمعنى أن الرواية من حيث وظيفتها الداخلية تفترض غياب كل وساطة شعورية بين المتلقي وعالم الصور. حقاً، إن ثمة أشكالاً انتقالية شتى، ونبرة الحديث المازح التي يستخدمها فيلدنغ-الراوي في سرده لا تزال أثراً من آثار الشفافية (كذلك هي أشكال الرسائل والمذكرات واليوميات التي يقدمها الكاتب وكأنه عثر عليها بالمصادفة)، وبالأحرى، ليس ثمة فيما بعد ما يدعو الأدب للتخلي عن شكل الحسية الوهمي هذا، إذ إنها لا تزال حسية، أي شرطاً ضرورياً للفن، ولكنها الآن مجرد حسية متخيلة أي تتجسد في شكل خاص بالأدب.

لذلك ليس من باب المصادقة أن كان حلم عظماء الفنانين الأسمى في العصر البرجوازي هو بعث المسرح الشعبي، أي الفن التركيبي والاجتماعي المباشر (ديدرو، غلوك، غوته، واغنر. وقد تحقق ذلك إلى حد ما في انتصارات ثورة 1789 الفرنسية، وفي النزعة السيمفونية لدى كل من بيتهوفن و بيرليوز).

إلا أن جنس الرواية الحديثة، حين كان قيد التكوين في القرن الثامن عشر، كان يؤكد جانبه الشمولي قبل كل شيء. لقد كان يعتبر شكلاً من أشكال الفن معادلاً للعقل. لأن استيعاب العالم جمالياً في جنس الرواية قد انتقل أيضاً إلى منطقة الوعي التي لا حدود لإمكاناتها، وتستطيع أن تعيد توحيدي أنا المحدود بأطر حياة الفرد الضيقة، مع البشرية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، مع الناس والطبائع في جميع البلدان وفي أي زاوية من المعمورة.

أخيراً تحققت في القرن الثامن عشر نبوءة تاسّو العميقة، حيث كتب مناقشاً أرسطو: أن النوع الملحمي (epos) هو الأكثر خصوصية وسمواً وشمولاً بالنسبة للعصر الجديد، وليس التراجيديا. ومثل تاسّو لرأيه بـ «الكوميديا الإلهية» لدانتي. لقد كان على حق، لأن اللانهائية (وهي بالضبط ما تجلى أمام العصر الحديث خلافاً للمرحلة القديمة) كانت عصية على الإدراك

إلا في أشكال المخيلة. والآن، إذا أخذنا بعين الاعتبار منظور القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أمكننا فيما بعد أن نرى في جنس الرؤى (سفر الجامعة، الأبوغريفيا وأخيرا رائعة دانتي) ذلك الجنس «المتعين الشامل» الذي يتفق في نظر العصر الحديث مع مرحلة الوعي الفني. ويصبح الفن في معظمه رؤيا ومعرفة.

كانت الرواية حتى القرن الثامن عشر تعتبر جنساً أدبياً وضيعاً، أي (مقروءات) مسلية. وهذه النظرة إلى الرواية (عدا «دون كيخوته»، بالطبع) كانت في جملتها على صواب؛ ذلك أن مشكلات الوجود السامية كانت تعالج في الشعر الغنائي والملحمة الشعرية والتراجيديا، بل في الكوميديا، أما الفابليو (fablio) والقصص ودرّتها-أي رواية الشطار-فقد كانت تتشبث بجوانب جزئية في الحياة من جهة سطحها الأمبريقي: فالذي كان مهيمناً عليها لم يكن هو الوعي بل الواقعة، والحدث، لقد كانت الحياة تبدو مثل مشكال (kaleidoscopic) من حوادث لا تشكل كلاًّ. والطريق إلى توحيد هذه الحوادث هو تكثيفها في شخص واحد وتحويلها إلى خبرة فردية متشبعة بشخصيته. ومن الناحية الخارجية كان ذلك قد جرى في رواية الشطار، أما من الناحية الداخلية ففي (فياميتا) لبوكاشيو.

فلنبحث عن الفارق المبدئي الذي يميز «فياميتا» عن «ديكاميرون» بالذات، بل عن رواية الشطار. إن الأمر لا يقتصر هنا على مجرد أن جميع المشاهد مركزة حول شخص واحد، بل يكمن الفارق الرئيس في أن تلك المشاهد منقولة جميعها إلى مجال المخيلة. فلا يحدث لفياميتا أي شيء، ولا يحدث شيء في الواقع لحبيبها الذي تنتظره. إن الحدث كله منقول إلى مجال الافتراضات، حيث يكون الوعي التأملي أداة التمحيص والتفكير. تتخيل فياميتا الأشياء التي يمكن أن تقع لحبيبها، وبحيوية الشبوب العاطفي، الذي يبعثه الهوى، ترسم لوحات حياته وأحداثها: تارة كيف يؤخره أبوه المريض، وتارة كيف يقع أسيراً بأيدي قطاع الطرق، ثم تارة أخرى كيف أغرقته العاصفة، ومرة كيف ينتظر ريثما يذوب الثلج وتضمحل سيول الربيع ليعبرها. وهكذا تناقش فياميتا رؤاها وتفيض بالعواطف. فهنا يجري لأول مرة نقل مبدأ الشعر الغنائي إلى النثر الملحمي (epos)، كما أنه لم يعد للأفعال والأحداث هنا وجود موضوعي، بل هي الآن وظيفة لأمزجة البطلة

وأفكارها. لكأن قصيدة غنائية قد استطاعت أن تتحول هنا إلى رواية، خصوصا بفضل مجمل الكون الذي سبق أن شيّده دانتي انطلاقا من رؤية الفرد الداخلية.

إلا أن رؤية العالم الذاتية، الشخصية، تبدو للوهلة الأولى كأنها شذوذ عن القاعدة، أو شيء بعيد الاحتمال. لذلك كان دون كيخوته مجنوناً، إذ لكي أنقل العالم الموضوعي إلى العالم الداخلي للإنسان لابد من شرط خارجي، ألا وهو الحلم الذي يصبُّ الله من خلاله في وعى رؤية الوجود (جنس الرؤى الأبوغريفية، و «كوميديا» دانتي)، ونزعة الوهم، والجنون، والوعي الهذياني عند دون كيخوته، على أن الجنون نفسه ووحي الله بالرؤيا هما كناية عن قوة الوعي الفردي الذي أصبح «كوناً صغيراً»، أي شيئاً لا نهائياً. لو كانت مسألة نكتة عن مجنون لاكتفت بسرد قصة عن مغامراته العجيبة. إلا أن النكتة عن الجنون تغدو الآن مجرد وسيلة، أو نقطة انطلاق تسوّغ رسم العالم من خلال الوعي الذاتي الفردي. وكون النكتة هنا وسيلة وليس هدفاً هو أمر يتجلى عندما يتبين فجأة أن وهمية البطل التي تثير الضحك تمثل تعبيراً عن واقع أرقى من الواقع الرتيب الذي يتبين بذلك أنه موهوم.

وهكذا فقد حدث هنا امتزاج تقلبات (peripeteia) العالم الداخلي (الأفكار والمشاعر، أي الشعر الغنائي) مع الحالات الموضوعية، أي المغامرات التي تحولت فيها تقلبات التراجيديا إلى شكل خارجي، كما بينت الرواية اليونانية-الرومانية. ويبدأ الوعي الذاتي الآن بتحطيم هذه المخططات الثابتة مثل حبكات المغامرات (حكايات، قصص، روايات شطار.. الخ). وإذا كان الفهم الفردي للعالم قد جاءها من الشعر الغنائي فإن الإشكالية الاجتماعية الرفيعة قد صبت فيها حين جاءتها من جهة المسرح، أي من التراجيديا والكوميديا.

حقاً، إن رواية القرن الثامن عشر هي، أصلاً، حوار لا يتوقف، ولكنه فقط حوار منقول من خشبة المسرح إلى الوعي. وكانت الرواية المكتوبة على شكل رسائل (كروايات ريتشاردسون وروسّو) هي التعبير الأنقى عن ذلك. فحوارات ديدرو والأحاديث التي لا تنتهي في «ترستام شاندي» وفي «فيلهلم مايستر» إنما تعكس هذه الدرجة من درجات الأدب الانتقالية. ويمكن بسهولة

أن نحسّ في «الشيطان الأعرج» عند ليساج ذلك التحول الذي كان يجري لرواية الشطار القديمة وللقصص في القرن الثامن عشر. وثمة كثير من الأشياء التي تشبه في ظاهرها «الديكاميرون» نفسها. وهناك إطار يتمثل في: شيطان وطالب يحكيان ويناقشان حوادث ومشاهد. ولشدّ ما تذكر هذه المشاهد بالذات حبكات نكات الفابليو. فمثلاً: هي ذي امرأة تخون زوجها مع عشيق؟ هو ذا ... هي ذي..

إلا أن ثمة تقدماً صغيراً يغير المسألة تغييراً مبدئياً. ولأن الشيطان يخلع سطوح المنازل وجدرانها (فعدسة الفن موجهة الآن إلى ميدان الحياة الخاصة)، يغدو كل ما يجري سرده كأنه يحدث الآن، في هذه اللحظة، أي أن الحياة الفعلية قد تحولت إلى لوحة، أما نحن (القارئ من خلال الشيطان والطالب) فنكتفي باستراق النظر إلى ثيابها الداخلية.

إننا نكون في وقت واحد متأملين وقضاة بالنسبة لبانوراما العالم، ودونما انقطاع، نفكر ونناقش في آن معاً أثناء ذلك. لهذا فإن المشاهد نفسها لا تكون بلا مقابل، ولا تقدم على أنها أحداث مضحكة ومسلية، بل هي متشبعة بفكرة التناقض الفلسفية، أي بفكرة مظهر الأشياء وجوهرها. فلنستمع إلى الحديث التالي بين الطالب وأسمودي (الشيطان): «مع أن القصة التي تقصها عليّ مشوقة جداً، إلا أن ما أراه يمنعني من الإصغاء إليك بالقدر الذي أريده من الانتباه. فأنا أرى في أحد البيوت امرأة حسناء تجلس بين شاب وعجوز. إنهم يشربون، على ما يبدو، خموراً لذيذة جداً، وفيما العجوز يقبل السيدة الشابة أرى المحتالة تقدم يدها من وراء ظهره ليقبلها الشاب الذي أظنه عشيقها.

غير أن الأعرج أوضح أن الأمر على العكس تماماً. إن الشاب هو زوجها، أما العجوز فعشيقها. فهذا العجوز سيد ذو شأن. إنه فارس[*2] حائز على وسام كالأشراف العسكري، وهو يبذر أمواله على هذه السيدة التي يحتل زوجها منصباً ضئيلا في البلاط. وهي تسرف في مداعبة هذا المغرم العجوز لغاية، وتخدعه حباً منها لزوجها» (إن العبارة الأخيرة مبنية تماماً بروح بديهيات لا روشفوكو.-غاتشف).

إن الطالب يرى الأمور حسب منطق «الزمن القديم الطيب»، أي بمنطق المطابقة الذي كان لا يزال حياً في النهضة، إذ من الطبيعي فعلاً، ومما

يتفق مع الطبيعة، أن نفترض أن الشابة تخدع العجوز الغيور مع عشيقها. ولكن هنا يكمن لب المسألة، أي أن كل العلاقات في المجتمع الرأسمالي تنقلب، فيغدو منطق التناقضات «اللاعقلاني» منطقاً عادياً، فيما يصبح المنطق السليم منطقاً غريباً. عندئذ يكون ضرورياً أن يقوم الشيطان بالذات (ومن ثم ميفيستوفل) بدور دليل الأعمى لكي يكشف أمام الإنسان الدنيوي الساذج عبثية الحياة اليومية، وقانون تقديس السلع. لئن كانت جميع القوى السحرية تنطلق في الماضي من الطبيعة، كما يبدو، أو كانت تنتقل منها إلى المجتمع، فإنه يتبين الآن فجأة أن نفس الوجود المجهول لتلك القوى إنما يكمن في عالم الاغتراب الاجتماعي، وبين ما يخيل لنا أنه أقرب الأشياء إلى المألوف. وبهذا الصدد فإن الرومانسية تعبر تعبيراً مباشراً عن هذه العبثية، في حين أن الواقعية تعبر عنها في شكل الحياة اليومية. وبهذا المعنى فهي فن أكثر «عبثية» و«لا عقلانية» من الرومانسية.

إننا نرى في «الشيطان الأعرج» كيف يختفي الاهتمام بالقصة من أجل القصة: فالحبكة التي كان من الممكن التوسع فيعرضها بسطوع ورواء في قصة عصر النهضة قد صيغت الآن بجفاف، وتقلصت تقريباً إلى حدود التورية اللفظية. على أن الاهتمام ينتقل فينصب على ما يقوم به وعي القارئ من عمل داخلي نشيط: من مقارنة، وفهم (حيث لم يكن في الماضي إلا الضحك). فبدلاً من أن يعبر البطل عبر العالم مباشرة، وبدلاً من دينامية الحبكة، تنتقل الدينامية إلى روح الإنسان (الطريق إلى «دياليكتيك الروح»). أما في معالجة الطالب وأسمودي للمشاهد فإننا نرى الأصل الذي نشأ عنه كل من الدور النشيط للراوي في رواية المستقبل، وأحاديثه مع القارئ، واسترسالاته الغنائية.

ما إن تخلت القصة عن المغزى الواحد (حيث عين الحبكة في القصة يمكن أن تكون هي التفسير الوحيد لمغزاها إبّان النهضة) حتى تكشفت إمكانية إضاءة هذه الحالة من زوايا لا حصر لها. فمن الممكن أن ننظر نظرة عاطفية-أخلاقية فنقول:

يا لتضحية المرأة! إنها توافق حتى على فقدان «الشرف» من أجل حبيبها (إذ أن توسكا تستسلم لسكاربيا بغية إنقاذ كافارادوّسي، في أوبرا بوتشيني «توسكا»).

ومن الممكن أن ننظر نظرة تنديد نقدية فنقول: فارس سافل يستغل منصبه الوظيفي فيدنس... ويمكن النظر من زاوية فضح الجشع الوحشي لدى الشباب (قارن: دوستويفسكي «حلم العم»).. الخ.

المهم أنه تم العثور على مبدأ جديد سوف يكون أساس الواقعية في الفن: فمن خلال تصوير ظاهر الحياة وشكلها اليومي يجري الغوص في الأعماق وكشف الجوهر الداخلي والمثل الأعلى. وقبل العثور على هذا المبدأ كان الفن موجوداً في حالة اختمار دائم. إننا نرى أن توحيد مغامرات كثيرة في عمل فني واحد أو تجميعها حول شخص واحد (أي التنامي التدريجي للمكونات الموضوعية (motifs)، هذا الذي تحدث عنه فيكتور شكلوفسكي بوصفه معياراً لبناء الشكل الروائي الضخم) يمثل بالضبط ذلك الطموح الذي كان له تأثيره غير الواعي نحو «الإحاطة بكل شيء»، أي الغوص على جوهر الحياة عبر مجرد الإحاطة الكمية بجميع ظواهرها. من هنا فإن «الرواية القديمة» كانت «طويلة طويلة، فائقة الطول». فلنتذكر روايات سكوديري وريتشاردسون الضخمة المؤلفة من أجزاء كثيرة.

غير أنه لم يكن ثمة حل عن الطريق الكمي. وبرهان ذلك هو هذه الروايات عينها، حيث إن كمية المشاهد لم تتقدّم بنا قيد أنملة نحو توضيح جوهر الحياة. لذلك عندما تم العثور أخيراً على هذا المبدأ الجديد-أي استشفاف كل واقعة مفردة أو حادث في الحياة عبر جوهرها العميق-فإن الاختمار في شكل سرد نثري، أي الاختمار الذي أسفر عن هذه التكوينات شديدة الغرابة، قد هدأ. والآن يستطيع العمل الأدبي السردي أن يكون من جديد، كما في الفابليو، صغيراً، وأن يلمّ بحادث واحد، وفي الوقت نفسه أن يعكس فيه الحياة كلها.

من هنا يبدأ الطريق إلى ما سيطالعنا به أدب القرن التاسع عشر من قصة وأقصوصة ونوفيلا «جديدة» بدءًا من الرومانسيين حتى تشيخوف.

الحواشي

(*) طبيعي أن نمط الإنتاج البرجوازي لم يكن بعد، بل ما كان في أي زمان أو مكان نمطاً محضاً وكلياً بشكل مطلق، ولكن يكفي بالنسبة للتفكير أن اتضحت بالذات نزعة العلاقات البرجوازية لتكون واحدة وشاملة. فعلى أساس هذه النزعة يقوم العقل بجهده التوحيدي.

(*1) للكاتب الألماني غوته.

(*2) من الكلمة الفرنسية (commandeur) وتعني واحداً من أرفع الألقاب بين المراتب الفروسية الروحية التي سادت في القرون الوسطى.-المترجم.

19

الصورة في علم الجمال والأدب على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (الرومانسية)

هذه المرحلة متعددة المستويات. والثورة الفرنسية (1789- 1794) طبعاً هي التي تشكل ملامحها، أما بالنسبة لإنكلترا، مثلاً، فقد كان ثمة أهمية خاصة للانقلاب الصناعي الذي أحل الآلة محل الإنسان واتجه إلى الاستغناء عن الإنسان لعدم الحاجة إليه (عصيانات اللوديين Luddites)(*). ومن ثم بدأ الناس في إنكلترا يحسون بالاغتراب الرأسمالي إحساساً بالغ الحدة. ولم يكن ذلك الإحساس موجودا في فرنسا، تلك التي سعت إلى تغيير العالم وظلت عشرين عاماً لا تفكر وتكتب بمقدار ما كانت تعمل. فبعد عصر «التفكير» أدركت الإنسانية بفرح عظيم أن الفكر ليس كل شيء، وأن الفعل أعلى منه، يقول غوته في فاوست: «الفعل بداية الوجود»، في حين كانت المسألة تطرح في القرنين السابع عشر والثامن عشر كالتالي: «أنا أفكر، إذا فأنا موجود» (ديكارت).

هذا الاكتشاف على وجه التحديد هو الذي تأسس عليه أدب ألمانيا الكلاسيكي وموسيقاها وفلسفتها. لقد فكر الألمان في هذه المرحلة نيابة عن الجميع وأنجزوا جميع التغييرات العملية في الفكر، وخلقوا الصور الفنية. إن إيقاع نشاط الإنسانية في مجال التغيير قد جلجل في سيمفونيات بيتهوفن، أما في فلسفة هيغل فقد تبدى الكون والإنسانية لأول مرة بوصفهما تاريخاً، وصيرورة، وفعلاً. وكانت مقولة «الروح» تنطوي عند هيغل على شيء ما هو العمل والإنتاج الاجتماعي مفهوماً فهما أحادي الجانب، أي من الناحية التي يشير إليها ماركس بوصفها «مخالطاً في الرأس» قبل تحقيقه في مادة فعلية.

إن لدينا في هذه المرحلة نمطين رئيسين من الفن والأدب: الفن التركيبي الألماني متمثلاً في غوته، شيلر، وموزارت، بيتهوفن، من ناحية، والرومانسية التي هي ذات ارتباط أكثر مباشرة بمطلع القرن التاسع عشر. إن الطابع التركيبي للأدب الروسي في القرن التاسع عشر، ينبع أولاً: من تطورهما التاريخي «المكثف»، وثانياً: من أن الأدب في هذين البلدين المحرومين من الحرية السياسية كان المنبر الوحيد الذي توجهت إليه جميع القوى الاجتماعية في الأمة. ولقد أبرز تشيرنيشيفسكي هذا التشابه بين روسيا وألمانيا في هذا المجال في مبحثه العميق عن ليسّنغ.

وبينما تواجه العوائق تطور ألمانيا التاريخي بعد حركة الإصلاح والحرب الفلاحية في القرنين السادس عشر، والسابع عشر وفي النصف الأول من القرن الثامن عشر (تجزئة البلاد... الخ...) نجد المسائل التي كانت موزعة في فرنسا وإنكلترا على زمن يمتد من النهضة حتى التنوير قد شرع في حلها دفعة واحدة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. حقاً إن ألمانيا لم تعش النهضة بقدر من الكمال كما عاشتها إيطاليا وفرنسا وإنكلترا. لذلك نسمع في أفراد «العاصفة والقهر-Sturm und Drang، ومن ثم في أبطال شيلر و«فاوست» غوته صوت الإنسان-الشمولي المنتمي إلى عصر النهضة، أما في كلاسية غوته وشيلر فإن الأدب الألماني قد اجتاز لأول مرة، بشكل حقيقي، مدرسة فنية تنتمي إلى المرحلة القديمة.

في هذه المرحلة بالذات كانت ألمانيا تعالج أصعب مشكلات عصر التنوير، ثم إن جوّ ما قبل الثورة في أوروبا، والثورة الفرنسية نفسها التي زحزحت

طبقات اجتماعية مضى على ترسبها ألف عام قد أسفر أخيراً عن توهج متميز وعن عمق يتحلى بهما الفكر والفن الألمانيان.(1*)

لذلك فإن هذين الأخيرين، وإن كانا يعودان تاريخياً إلى تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فانه يتعذر استنتاجهما وتفسيرهما اعتماداً على حالة ألمانيا والعالم في تلك الفترة. وعموماً فإن جوهر وآفاق المجتمع والفن في العصر الحديث قد انعكست على مضمون ونوعية الفلسفة والفن الألمانيين انعكاساً أكثر بروزا مما عند الأمم الأخرى في هذه المرحلة. إن نظرة من هذا العلو تتيح رؤية جيدة سواء لماضي المجتمع والأدب أو لحاضرهما. ولكنه لهذا السبب تحديداً علينا: إما أن نتوقف عند هذه النقطة بإسهاب شديد. وإما أن نرى من المفيد أن ننتقل مباشرة إلى الرومانسية مادمنا قد تفحصنا أجزاء من هذه المشكلات عبر تحليل الأدب من القرن السادس عشر حتى الثامن عشر، وسوف نتفحص أيضاً جزءاً آخر في الاتجاهات التي سادت القرن التاسع عشر.

أن الفضل الأول للرومانسية في تطور البشرية الفنّي يكمن في أنها لم تكتب بالدفاع عن ضرورة الفن للحياة، بعد أن وقّع المجتمع والعقل بيد هيغل حكم الموت على الفن، بل قامت باستخلاص شكله ومضمونه المخصوصين اللذين سيتابع وجوده فيهما منذ الآن خلال العصر الرأسمالي. وبهذا المعنى فإن الواقعية اللاحقة سوف تنطلق أيضاً من نفس نمط الفن الذي ظهر لأول مرة في الرومانسية.

منذ الآن يصبح مضمون الفن تعبيراً عن تمرد الإنسان الاجتماعي (أو المجتمع في تطوره اللاّنهائي) ضد الاغتراب الملازم للمجتمع البرجوازي وضد تحول الإنسان-العظيم برسالته-إلى فرد جزئي. ذلك هو المضمون الفعلي لنظرية «العبقرية» الرومانسية، على أن الفن ليس تمرداً بالمضمون المنطقي للأفكار التي يقولها فحسب، بل إن الأمر على العكس، إذ إن وردزوورث وتولستوي يدليان أحياناً في مؤلفاتهما بأفكار منطقية رجعية، إلا أن الفن، بحكم واقعة وجوده نفسها داخل مجتمع الجشع والدفع الفوري، كان يفضي إلى فكرة فحواها أن لحياة الإنسان مغزى وفائدة أكثر سمواً من أن يكون آلة أو كيساً للنقود، وأن لدى الإنسان نشاطاً ذاتياً أكثر سمواً وحرية من العمل هو العمل-المتعة، أي الإبداع الذي يكون فيه الإنسان عبقريا.

لذا، فإن الفن، سواء أفهم الرومانسيون ذلك أم لم يفهموه-وهُمّ، باستثناء شيلي، لم يفهموه-يصبح الصورة الأصلية الإبداعية «للعمل - المتعة»، أما الفنان وصورة البطل الرومانسية فيصبحان الصورة الأصلية لذلك النوع من الإنسان المنسجم المتكامل الذي لا يحده حد لا على الأرض ولا في الكون (قارن: «قابيل» بيرون). ذلك هو مغزى «الهرب من الواقع» عند الرومانسيين، ورحيلهم عبر الماضي أو المستقبل، إلى عالم الحلم والمثال. إنه يعيد للإنسان في الوعي رسالته وذلك الواقع الحقيقي اللذين سُلبا منه في المجتمع البرجوازي. فمن حيث المضمون المنطقي المباشر كان بوسع بعضهم أمثال: هولدرن وكيتس، وشيلي إلى حد ما، أن ينسبوا إلى الماضي، أي إلى المرحلة القديمة (antique) مثالهم المفتقد هذا، أو إلى نمط الإنتاج القومي الأبوي لدى الحرفيين والفلاحين في القرون الوسطى (كما عند الرومانسيين الألمان). وهذا طبيعي، أولاً: لأنه عندما استقر نظام الاغتراب فإن نمط الحياة الأبوية، وهو نمط أكثر إنسانية سحقه ذلك النظام، قد تبدى في هالة من الجمال، وثانياً: إن الذين نادوا عندئذ بفكرة التقدم كانوا قبل كل شيء شخصيات برجوازية راضية عن نفسها (بيكوك). وكان لا بد من قدرة فائقة على المحاكمة الفلسفية (كما عند شيلي)، ومن الانضواء تحت راية الاشتراكية الطوباوية، بغية رؤية المثال المفتقد متجسداً في المستقبل: فالفكرة الفنية في «بروميثيوس طليقا» هي على التحديد التي تقيم جسراً يصل مباشرة بين العصر الذهبي الماضي، أي العصر اليوناني-الروماني، والمستقبل.

وثمة مغزى بطبيعة الحال، من وجهة النظر هذه، لتقسيم الرومانسية إلى رجعية وثورية، وتقدمية، وليبرالية، ومعتدلة... الخ، لأن ما كان يعلن من أفكار منطقية لم يكن حيادياً بالنسبة لمضمون المؤلفات. بيد أنه لا ينبغي أيضا أن يقابل ذلك تضخيم لأهمية هذا التقسيم، لأنه لا يجري على أساس تحليل المضمون الفني المخصوص في مؤلفات الرومانسيين، وإنما في معظم الحالات على أساس ما تعلنه من آراء مجردة وأحكام نظرية. ولا يمكننا على الإطلاق من وجهة النظر هذه أن نفسر لماذا استطاع رومانسي «رجعي» المعتقدات، مثل جوكوفسكي، أن ينفخ الحياة في الأدب الروسي، كما يقول بيلينسكي، أي أننا نتحدث تحديداً عن الإنجازات التقدمية في

مجال مضمون الأدب، لا شكله («حلاوة الشعر الآسرة» عند جوكوفسكي). لهذا السبب يمكن الحديث عن الرومانسية بوصفها ظاهرة جمالية واحدة، وإن كانت في داخلها شديدة التشعب والتنوع.

وأصعب مسألة في تفسير الرومانسية هي موقفها من عصر التنوير ومن العقل، يعني لا عقلانيتها سيئة الصيت وتقديسها الحدس... الخ. فالثورة الفرنسية التي لم يكن التفكير هاجسها، وإنما الفعل وتغيير الحياة الحقيقي، قد بينت للبشرية أن النشاط الحسي-العملي يمثل إبداعاً أكثر سمواً وصدقاً بما لا يقاس من التفكير المجرد الذي يستبدل مقولاته بالعالم وجميع ما يشتمل عليه من أشياء. من هنا فإن الفن في الرومانسية أيضاً يتحقق في معظمه لا كتصوير ومعرفة، بل كتعبير، لذلك فإن الشعر الغنائي والشعر عامة، وليس الشكل الملحمي (النثر)، هو النوع الأدب المميز للرومانسية. حقاً، (ن الشيء الرئيس في نظام البشرية الوجداني، إبّان عصر الثورة الفرنسية وحروب نابليون، كان الإحساس البهيج بعدم ثبات أي شيء، فالقديم ينهار، والجديد لم يأت بعد، أي أن الأشياء قد فقدت الاستقرار والشكل الدائم (وذلك ضروري للتصوير والمعرفة)، إذا إن الشيء الجوهري والأهمية المطلقة لم يعودا الآن يتمثلان في ظاهر العالم المحيط، وإنما في باطن عملية التغيير والنشاط التي كانت تحدث في العالم، وتبدو على أنها الشيء الوحيد الدائم. وإننا لا نزال نذكر من الأفعال التركيبية اليونانية الرومانية أن الإيقاع في الفن هو الممثل الأول للعمل والنشاط. ولذا إذا كانت الكلمة الدقيقة، أو الفكرة، تبدو شيئاً رئيساً بالنسبة للواقع الثابت في عصر التنوير («في البدء كان الكلمة». هكذا يبدأ فاوست معبراً في صيرورة فكره هذه عن مستوى الوعي في عصر التنوير) فإن أبرز شيء الآن هو التعبير الباهر عن مكابدة الحرية والشعور بها، عن السلطة القائمة على كل شيء، بما في ذلك السلطة على الفهم العقلي وميدان البراهين. لذلك كانت الموسيقى هي الفن الذي احتل المقام الأول من بين جميع الفنون. وليس مصادفة أنها عندئذ-من خلال بيتهوفن-قد حجبت بإنجازاتها جميع أنواع الفنون الأخرى. فلن تجد لا في الأدب ولا في الرسم ولا في النحت ولا في العمارة ما يضاهي سيمفونياته عبقرية. وليس من المصادفة أن يكتب هوفمان قصصا (نوفيلات) موسيقية. لقد قال نيتشه فيما بعد: إن

الرومانسية لم تتحقق بشكل حقيقي إلا في الموسيقى، في حين ظلت في الأدب وعداً عظيما لم ينجز. فإذا كان كل من ليسّنغ وديدرو يرى أن أقرب فن إلى الأدب هو الرسم («الأووكون»، «الصالونات»)، وكان يميز بينهما، أي بين الرسم والأدب، على أساس من طريقة المحاكاة، وتصوير الأشياء فإن الموسيقى هي التي تعتبر الآن أقرب الفنون إلى الأدب، وإنما يتباينان بطريقة التعبير عن الإيقاع العام للوجود وللعالم الداخلي للإنسان.[2*]

لم يكن إحساس الكلاسيين بالإيقاع في البيت الشعري إحساسا موسيقياً، وإنما رأوا فيه وزناً عروضياً كبحر شعري، أي شكلاً ينظم الكلمات تنظيماً خارجياً، أو شكلاً تجسيمياً للكلمة في الزمن. وقد كان الرومانسيون أول من أحس بالإيقاع في البيت الشعري بوصفه نبض الروح الداخلي على التحديد. ومن هنا تنبثق الاكتشافات المذهلة في الأوزان: الشعر المرسل، وتبدل الإيقاع، والتغيرات الغريبة في البحور. ففي «مانفرد» عند بايرون يتناوب الشعر المرسل والشعر المقفّى، وينتقل الشاعر من بحر إلى آخر انتقالاً فجائياً. وفي قصيدة شيلي «إلى الناس في إنكلترا» ثمة تراكيب كلامية دقيقة وواضحة عقلانياً، كان يمكن تماماً أن توجد في القرن الثامن عشر، وهي مفعمة بشرارة إيقاع لم تكن ممكنة في القرن الثامن عشر أبداً.

على هذا النحو، كانت موسيقى الثورة هي التي يسمعها الرومانسيون ويكتبون بوحيها على أنه في ميدان الموسيقى لم يقم بين حركة الواقع العميقة والإنسان الفرد وسيط، أي شكل عياني للواقع المحيط والتفكير، بوصفه ممثلا لمجال الضرورة في الوعي.

إن الرومانسية، شأنها شأن النهضة (وإن كانت تختلف عن النهضة، في أن الأمر يجري هنا عن وعي وتعمد) قد أعطت الإنسان إمكانية أن يلمس لمساً مباشراً طبيعته الاجتماعية وصلته بالبشرية في حركتها اللانهائية، وليس من خلال وساطة انتمائه إلى هذا الكيان الاجتماعي أو ذاك، أي إلى دولة أو بلد أو فئة. من هنا ينبع أمران: فمن جهة ثمة إحساس الرومانسي أنه مواطن عالمي، كوني (وكذلك كان بايرون)، أي أنه إنسان كلّي منصت في أعماقه لأصوات جميع الشعوب والأزمان، وتقابلها هناك الفردية، إذ إن هذا الإنسان لا يستطيع بعد أن يعتمد على أي مجتمع قائم، ويجب أن تكون لديه القوة ليحمل في ذاته هذا العبء الثقيل، وبذلك تظهر قوة الإنسان

التي لا تقهر. إن العزلة الأبية والحزن العالمي هما على التحديد مظهرا المضمون الاجتماعي للعالم الدّاخلي لدى الإنسان الفرد. ويهتم بايرون بكل شيء: باللوديين وباليونانيين المتمردين، وهو يوحد بجرأة بين الصور الخالدة والتلميحات والانتقادات اليومية. تقول يليستراترفا في كتابها عن بايرون: أن ما يمثل حصن الحرية عنده هو تارة «الروح الأبدية للفكرة الحرة» («سوناتا إلى شيليون»)، وتارة «خنجر أراغون» و «أسلحة كاتالونيا» في أيدي الجماهير المتمردة («العصر البرونزيا»)[*3]. وإذا كان بايرون يصوغ عواطفه الملتهبة في «المثاني البطولية»، من بحر «الملاحم البطولية» الكلاسية في القرن الثامن عشر فإن ذلك مؤشر ومعيار لاتساع روح الـ «أنا» عند الشاعر ومداها الاجتماعي، الـ «أنا» التي غدت ذات صفة ملحمية-مهيبة. ومن هنا جاءت تلك الموازنة بين «أنا» الشاعر والبشرية، أي ما عبّر عنه بيلينسكي بقوله: إننا نسمع في «أنا» الشاعر عظيم صوت الناس كلهم، فهو يتكلم باسمهم.

وإذا كان الإنسان في النزعة العاطفية (sentimentalism) يستسلم سلبياً لإرادة المؤثرات الخارجية، وكان العالم مجزأ إلى تكوينات فسيفسائية من الأحاسيس وأرق ظلال المشاعر والمكابدات والأفكار، فإن هذه الأشياء تتحد الآن من جديد في كل واحد على أساس الفاعلية المتوترة النشيطة التي يقوم بها الوعي الفردي. ذلك أن الرومانسية تعيد للأدب الإحساس بوحدة العالم والإنسان، وتشق الطريق إلى تلك اللوحات التركيبية التي تفضي فيما بعد إلى الواقعية. إلا أن هذه الوحدة ما برحت تظهر لا بصفتها وحدة موضوعية، بل كوحدة داخلية. لذلك فإن العمل الأدبي، بما يشتمل عليه من أفكار، لا يستمد صفة الوحدة من توزيع مادته توزيعاً متناغماً مستقلا عن المؤلف، وإنما من المزاج الغنائي، ومن البطل الغنائي (وتلك مقولة لم تستخدم في الأدب قبل الآن). تقول يليستراتوفا عن شكل هجائية (satire) بايرون «العصر البرونزي» «إن هذه الملحمة إذا أخذت في مجموعها فإنها تتمتع بوحدة المونولوج الغنائي الحار... فالبيت الشعري الذي كان في القرن الثامن عشر، عند بوب أو جونسون، يتجزأ في الأغلب إلى مقطوعات من الحكم المغلقة، المنعزلة، ويكتسب هنا حركة ذات استمرار واندفاع عاصفين. ويلجأ بايرون بجرأة إلى ألوان من التعداد شديدة الاتساع، وإلى مراحل

بعيدة المدى. (فعلى سبيل المثال يتضمن نداؤه الشهير إلى الشعب الإسباني، الذي ينهي به المقطع السابع، مرحلة من سبعة عشر بيتاً، وهي مرحلة لا تبدو ثقيلة لأنها مشبعة كل الإشباع بحركة هادفة مفعمة بإرادة الكفاح)[4*].

ولئن كان رجل التنوير والواقعي في القرن الثامن عشر هو في المقام الأول مفكر، متأمل في الحياة، يضع الفهم فوق كل شيء، فإن صورة المفكر-الفاعل هي التي ستأخذ شكلها المجسم في بايرون شاعراً وإنساناً، ذلك أن مشاركته في نضال اجتماعي فعلي مثل: خطابه دفاعاً عن اللوديين، وموته في ميسولونغي باليونان المناضلة-كل ذلك يدخل في صورة شاعر العصر الحديث، الذي لا يحتكم لأي شيء حوله، بما في ذلك العقل، ولا ينقاد إلا لمعيار روحه الداخلي، فيزج بنفسه في غمار الحياة مجسداً في حياته مثال الإنسان، الإنسان الذي يمارس الفعل، وليس الذي يحكم بالعقل. (قارن فيما بعد ريلييف، بيتيفي بوتيف وآخرين). ولهذا على التحديد كان بايرون الشاعر، وليس فولتير فيلسوف القرن الثامن عشر، هو الذي أصبح في مطلع القرن التاسع عشر «سيد الأفكار». واختلاف التفكير المجرد، أي العقل، مع النشاط الفني هو في الحقل الأيديولوجي انعكاس لما وقع بين المجتمع والشعب من فراق أسفرت عنه الحياة بعد إقامة مملكة العقل على الأرض في شكل دولة برجوازية.

إنها لمسألة ذات أهمية عظمى، إذ فيها تكمن الجذور الموضوعية للأسباب التي جعلت حتى لاعقلانية الرومانسيين قادرة مؤقتاً على أن تكون شكلاً للوعي أكثر تقدمية من الوجهة التاريخية، وفوق ذلك جعلتها أكثر شعبية من عقلانية دعاة للتنوير.

لقد أشرنا، منذ أن عقدنا مقارنة بين «تمثال» بوشكن و «تمثال» هوراس، إلى انشطار المجتمع إلى شعب ودولة على نحو هو غاية في الغرابة بالنسبة لهوراس. ففي القرن الثامن عشر كانت الطبقة الوسطى أيضاً نقيض الدولة الإقطاعية، إلا أن وعي دعاة التنوير كان ينطلق من افتراض، كان في حكم المسلمات بأن الشكل العاقل لحياة المجتمع هو دولة تُبْنَى عقلانياً. وهنا تجلت محدودية وعي دعاة التنوير الذين لم يكونوا قادرين على تصور مجتمع بشري غير منتظم في دولة. على أننا نعرف أن مجتمع ما قبل الطبقات، المجتمع الأبوي، والمجتمع اللاطبقي المقبل يوحّدان الناس توحيداً

مباشراً، دون أي تمييز لوظائف الإنسان الاجتماعية في دولة.

إن الحقيقة التي سيعبر ماركس وأنجلز عنها بوضوح فيما بعد ولأول مرة، والقائلة إن التنظيم النموذجي للحياة البشرية يجب أن يتم دون دولة، بل بطريقة مباشرة، وعفوية، دون وساطة وعلى أساس العادة، هي حقيقة لم تتكشف أمام الوعي البشري إلا بعد أن أقيمت على أساس الثورة الفرنسية دولة برجوازية تبين أنها ليست بأي حال من الأحوال تجسيداً لجوهر البشرية الحر الأزلي. ففي بنية المجتمع الذي عاصره الرومانسيون لم يعش هذا النمط من العلاقات إلا بين صفوف الشعب، وبين الفلاحين في المقام الأول، أي خارج مجال العلاقات الاجتماعية الرسمي. لذلك، ولأول مرة، لم يعد الشعب والفولكلور يظهران في الأدب ظهوراً لا واعياً (فعند رابليه وعند شكسبير ثمة فيض من العفوية الشعبية)، بل أصبحا موضوع اهتمام متميز يُنظر إليه بحياد، مما يفترض فصل «الفئة» المثقفة عن الشعب. وليس مصادفة أن جمع الأغاني الشعبية جمعاً واعياً لم يبدأ إلا منذ أواخر القرن الثامن عشر (هردر)، إذ إن شيلر يعتبر الفولكلور، بوصفه «شعراً ساذجاً»، أعلى من الأدب، بوصفه شعراً «عاطفياً (sentimental). إن الأدب يهضم الفولكلور، ويتمثله. وفي الرومانسية بالذات تنهض النزعة الشعبية بوصفها مثلا أعلى أمام الأدب، وذلك على التحديد لأن فصل الأدب عن الفولكلور قد تم بشكل واع.

وهكذا وقف الشعب أمام الوعي الاجتماعي في مطلع القرن التاسع عشر كجسم حقيقي، أي كتجسيد لمثال البشرية الأزلي، الذي بينت دولة العقل أنها تجسيده الزائف. إذاً، وفي مجال الوعي الاجتماعي أيضاً، أصبح مر، الممكن استشفاف هذا الجوهر الاجتماعي لا في منظومة التفكير المنطقي المبني على أساس سلسلة من البراهين، المنظومة التي هي، كما نعرف، إسقاط (projection)علاقات الضرورة الاجتماعية على الفكر، وإنما يستشف في شيء آخر. إلا أن ماهية ذلك الشيء لم تكن واضحة بعد، إذ إن شكل الوعي المفتقد كان لا يزال في طور التكوين. وسيتضح فيما بعد (عند هيغل وماركس) أن هذا الاختمار كان يقود باتجاه تشييد المنطق الدياليكتيكي الذي هو العقل الحق، إذا ما قورن بالمنطق الصوري والفهم الميتافيزيقي عند دعاة التنوير. ولكن، بما أن المنطق الدياليكتيكي لا يخرج من مجال

التفكير، فإنه لم يستطيع هو الآخر أن يكون بديلاً من الفن والصّورة المكافئين أيضاً للعمل المادي، أي للممارسة؛ إنهما يعنيان خلق الشيء المادي، الحسّي، الكيان الحي الذي يتجسد فيه المثال الاجتماعي.

وهكذا تبين في مطلع القرن التاسع عشر أن عقل دعاة التنوير المعتدّ بنفسه هو فهم محدود، وذلك حين ظهر أن الحياة الحية أكبر وأغنى من أن يمثلها ذلك العقل بمقولاته وتصنيفاته الممدّدة على سرير بروكروست. ولما كان عقل دعاة التنوير لا يتصور أي شيء في العالم لا يستطيع منطقه (الصوري) استيعابه، فإنه قد عثر بذلك عن جرأة الوعي العظمى، لكنه عبّر أيضا عن ذاتية الوعي العظمى وما أصابه من عمى. ومهما كان في الأمر من مفارقة، فإن لاعقلانية الرومانسيين الذين كانوا يعرفون أن:

ثمة في العالم عدداً لا يحصى، أيها الصديق هوراسيو،

من الأشياء التي لم تحلم بها فلسفتك،

ولذلك فهم لم يتعجلوا حصر ظواهر الحياة في مفاهيم محدّدة المعالم، تلك اللاعقلانية هي التي تجلت فيها الثقة بالعقل وبمنطق الحياة ذاتها، وليس بما لديّ «أنا» من تصورات ذاتية عنها، لقد تجلى فيها على وجه التحديد عنفوان (passion) الموضوعية. ولتكن موضوعية غير معروفة، إلا أنها موجودة. ثمة أمامي ظاهرة. إنني لا أستطيع بعد أن أقول ما هي، ولكنني أحس بحركتها وإيقاعها وتنفسها، وهذا ما أعبر عنه. ذلكم هو جذر نظرية الحدس الرومانسية التي تثق بالشعور المباشر وبالمعايشة أكثر مما تثق بالتصميمات المبنية بناء منطقياً. فقد تكثفت في هذه الأخيرة خبرة التاريخ البشري بأسره، وعبء الماضي، والخبرة التي ما إن أبدأ بالتفكير الصحيح (والقواعد معطاة من الماضي) حتى تُقرّر أحكامي في الحال وتوحي لي بدلاً من الجديد بما هو قديم، معروف للجميع. لقد تكونت الأشكال المنطقية قبل إدراك هذه الظاهرة الجديدة، وهي بعد لم تستطع أخذها بالحسبان لأنها، وهي تعمل على هضمها، كانت تعرضها لريح تذهب بنكهتها الفريدة في الحال.

لقد عبر علم الجمال الرومانسي (شلنغ) لأول مرة عن فكرة فحواها أن العمل الفنّي جسم، أي أنه غير ما يسفر عنه الإنتاج والمجتمع والمنطق العقلي من أشياء تخلق لنا آلية (mechanism) تدار ولكنها لا تتحرك تحركاً

ذاتياً، أي أنها منظومة أجزاء.

إنها الطبيعة وحدها، تلك التي تخلق جسما تنطوي وحدة جميع أجزائه على مصدرها الخاص الذي تصدر عنه حركة ذاتية حرة. وقد وُهب الفنان هذه القدرة نفسها التي تمتلكها الطبيعة. فالأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته أيضاً، ويكشف للناس عن مضمون فيه متجدد ومفاجئ دائماً. إن الفنان، وهو يؤلف عمله الفني، لا يدرك نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة. إن تعدد المعاني (polysemy) هذا، المميز للعمل الفني، لا وجود له في مؤلفات التفكير المجرد الذي يتمتع بدقة التنظيم. فهذه منظومات (وليست كيانات). كل شيء فيها مقصود، أمعن فيه الفكر، وكل أجزائه في مكانها، ولا وجود للمفاجآت، كل شيء له دلالة واحدة، إلا أنه لا وجود لحركة ذاتية. لذلك لن يجد أحد في «أب العائلة» معنى آخر وأكبر من المعنى الذي أراده ديدرو، وسيرى المرء كيف تهيمن هناك أحادية معنى يثير الانقباض، وكيف أن كل حركة وكل كلمة تنمّان عن القصد وعن «الاتفاق مع الهدف»، وتظهران هذا العمل كآلية صنعت لتوضيح منظومة فكر مجرد.(*5)

وإذا كان دعاة التنوير قد جعلوا من الوعي الكامل للعملية الإبداعية هدفاً فإن الرومانسيين يمجّدون عفوية المضمون في العملية الإبداعية، عندما يسترخي الشاعر فيتحرر من الأفكار المسبقة ويصبح أرغن الحياة التي تجلجل فيه بحرية.

إن السحر النابع من تعدد معاني العمل الأدبي والصورة كان بالنسبة للرومانسيين ولفناني العصر الحديث عامة منبع بهجة إبداعية مميزة، لأنه كان يعطي الفنان إحساساً بأن كائنا حياً يخرج عن بين يديه.

ففي مؤلفات الرومانسيين يظهر لأول مرة ما وراء النص وقد أبدع إبداعاً واعياً. وحين يقول الغاوون عند بايرون:

إن خمول بزّاقة عريانة
في وكر رطب تحت الأرض
لأحب إليّ من شوق ميت
ومن حلمه العقيم.

فإيّاكم أن تفكّروا بحمل اعترافه هذا محمل الصدق، إنه بالتأكيد لن

يقبل المقايضة. إن «خمول بزاقة عريانة» ما هو إلا مقياس لشوقه الذي لا حدود له ولعظمته الجريئة، أي لصليب المعاناة البشرية كلها، ولحزن العالم، ذلك الصليب الذي ألقاه هو وحده على كتفيه[*5].

إن تعددية المعنى هذه، التي بفضلها يمكن، ويجب، أن تُقرأ العبارة بالعكس، هي على وجه التحديد نمطية بالنسبة لأدب القرن التاسع عشر. فأسلوب دوستويفسكي مبنيّ كله على تعددية معنى لا تنقطع، وعلى اكتشاف دائم لما وراء النص في كل قول.

أما في القرن الثامن عشر فإن الكتّاب، حتى غوته وشيلر، يطمحون ليكون مغزى العبارة دقيقة وواحداً، ولكي يعبّر معناها الظاهري عن مضمونها الداخلي تعبيراً تاماً.

«طال العرض كثيراً. هاهي فارفارا العجوز تدنو غير مرة من النافذة وتنصت. لقد كانت تنتظر ماريانا، سيدتها الرائعة، التي كانت ترتدي في هذا المساء حلّة ضابط شاب، وتثير إعجاب الجمهور في فصل الختام الدرامي»[*7]. بهذه الجملة تبدأ رواية غوته «سنوات تعليم فيلهلم مايستر». فمن أي وجهة نظر، وبلسان من أعطى هذا التوصيف لماريانا: «السيدة الرائعة»؟ إن فارفارا، كما سنعرف فيما بعد، هي قوّادة، تفكر تفكيراً مفرطاً في واقعيته، لا تفكيراً شاعريا. أما في فترة متأخرة فإن الكاتب الذي يميز الآن بين رؤيته هو، رؤية الشخصية، وبين التوصيف العام المجرد، كان سيكتب إما «السيدة» فقط، دونما نعت، أو كان أعطى نعتاً يعكس، مثلاً، موقف فارفارا الساخر من سيدتها، انطلاقاً من سيكولوجيتها. أما غوته فهو لا يزال بعد لا يرى إمكانية هذا التجزيء، أي إمكانية هذه المستويات المختلفة في وقت واحد، ويعطي نعتاً ذا دلالة عامة هو«الرائع» يصف به البطلة وصفاً له مدلول واحد وفارغ من المعنى تماماً (من وجهة نظر الشعور الجمالي المتأخر الذي تربى على الفردنة). وحتى إذا ما حصل تعدد المعاني، كما عند فيلدنغ أو ستيرن، فإنه بواسطة الفكاهة كان يصبح واضحاً بالنسبة للقارئ، أي كان في النص، وليس فيما وراء النص.

فما الذي كان يعنيه تعدد معاني الصورة هذا في الوضع الأدبي-الفنّي لمطلع القرن التاسع عشر؟ لقد كان تعدد معاني الصورة موجوداً دائماً، سواء في تصور حيوية الطبيعة (animistical)، أي في الإله، أو في الصورة

إبّان النهضة. والجديد في الأمر هنا هو أن تعدد المعاني يأتي في أعقاب أحادية المعنى التي سادت القرن الثامن عشر. وكانت أحادية المعنى هذه تتحدد بكون العقل معياراً وحيداً يطبق على كل شيء، أي أن الإنسان لم يكن يبدو إلا كذلك، وهو بالذات كان يرى نفسه تماماً كما يبدو من وجهة نظر معايير العقل-المجتمع الجديد. وهذه النظرة كانت تدّعي الفهم الكامل المطلق.

ولقد تجلت وجهة النظر هذه في بداية القرن التاسع عشر، فنشأت بدلاً منها وجهة نظر أخرى لا تقل عن سابقتها غنى وادّعاء للكمال المطلق، وهي وجهة نظر الشعب = الأزلية. وكان في وسعها أن تتجلى إمّا مباشرة عبر «أنا» الشاعر (كما عند بايرون الواثق بنفسه وبأن عقل البشرية الأعلى إنما يمر من خلاله على وجه التحديد)، وإمّا أن تصبح أيضاً وجهة نظر مطلقة أخرى لرؤية كل من المجتمع والفرد. وهكذا ولدت ثلاثة «ذوات subjects>، أي ثلاث نقاط للرؤية أساسية، وهي: الشعب، والمجتمع، والشخصية، وكل منها يطمح (وله الحق على طريقته) في أن يعبّر عن جوهر البشرية الأزلي[*8]. إن تعدد معاني الصورة كان في هذه الظروف نتيجة «تعدد زوايا النظر»، أي تداخل وجهات نظر مختلفة، ومستويات مختلفة في صورة واحدة، الأمر الذي أدى إلى ولادة تعدد الأحجام في داخل الصورة. وهذا ما ينبثق منه تعدد أشكال الصورة في العصر الحديث، وصولاً إلى رواية الأصوات المتعددة لدى كل من تولستوي ودوستويفسكي.

لقد كان الرومانسيون أول من وعى هذا المبدأ. وكان يتمثل تارة في النزعة التاريخية-كما عند شيلي وهوغو-(وقد تمثل عند هذا الأخير في اللون التاريخي الخارجي)، وتارة في مبدأ التناقض و «النسبية» (المفارقة irony الرومانسية عند الرومانسيين الألمان). يقول شيلي في«دفاع عن الشعر» ("A Defense of Poetry")«كانوا يسمون الشعراء أنبياء... لأنه (الشاعر) يفهم الحاضر كما هو (present as it is) فهما متوتراً، وباكتشاف تلك القوانين التي ينبغي أن ينظم وضع الأشياء الراهن طبقاً لها، بل وهو يرى المستقبل في الحاضر (beholds the future in the present). وأفكاره هي براعم الزهرة وثمرة أحدث الأزمنة»[*9]. أو هو يقول في مكان آخر: أن الأعمال الفنية هي «مرايا ظلال عملاقة يلقيها المستقبل على الحاضر»[*10].

قارن بذلك أفكار فريدرك شليغل: «إن المؤرخ نبي يتطلع إلى الماضي» أو «ليس ثمة نوع آخر من وعي الذات، إلا النوع التاريخي. ما من أحد يعرف من هو إن لم يكن يعرف رفاقه، وقبل كل شيء رفيقه الأول، سيد السادة أجمع-عبقري الزمان». «أن الفنانين يوحدون عبر عصورهم العالم الماضي مع العالم القادم».(*١١)

كتب شيلي قائلاً: إن الشعر يعبر عن روح العصر«spirit of the age». وقارن بهذا القول أفكاراً مماثلة عند بيلينسكي.

وهكذا ولذ مفهوم المعاصرة ومفهوم التاريخية في الأدب في آن واحد: ويعني مفهوم معاصرة الأدب فهم تفرده وتميزه من العصور الأخرى، أي إلقاء الضوء على حركته التاريخية المستقبلية.

وبديهي أن كل شيء، فيما مضى، كان يعيش بإيقاع الأزمنة التاريخية لدى شكسبير، مثلاً؛ إلاّ أن الثورة الفرنسية أعطت إحساسا بحركة التاريخ أكبر وأكثر تحديداً بما لا يقاس. لقد تطلب المسرح الرومانسي عند هوغو لوناً محلياً وتاريخياً ضد مبدأ الكلاسية المعادي للتاريخ، والذي كان يقدم أبطال المرحلة القديمة بثياب رجال بلاط لودفيك الرابع عشر.

ولئن كان أرسطو وهوراس وبوالو يطالبون الفن بالرجوع في معظم الأحيان إلى موضوع الماضي وحبكاته وإلى محاكاة القدماء، ولئن كان شيلر وهيغل يعتبران حبكات الماضي أكثر ملاءمة للفن، وذلك لأن الذاكرة التاريخية قد أنجزت عملية التنقية حين حفظت ما هو رئيس، ومحت التفصيلات، فإنه ليس من باب المصادفة أن الرومانسية على وجه التحديد هي التي يعطي فيها نفس التوجه إلى الماضي (أو إلى المستقبل) إحساسا يبدو كأنه هروب من العصر.

إذاً لقد ولد الشعور بالعصر، ما دام ثمّة إحساس بالهروب منه. ولكن بما أن العصر الحديث قد أحس نبض التاريخ، وأحس بالتالي أن الآنيّة والتفرد صفة كل لحظة وكل شخص فإنه كان محتما أن تولد الحاجة إلى تدوين الذات، أي الذات الخاصة؛ ذات الناس وذات ملامح المجتمع المعاصر. وهذا ما ستقوم به الواقعية (بلزاك وآخرون). إلا أن الرومانسية قد مهدت الطريق لذلك، فهي التي كشفت عن أن كل شيء نسبيّ ومطلق القيمة في آن معاً (هذا الإنسان نسبي، لأنه واحد من كثيرين، وهو في الوقت نفسه لا

مثيل له ولا بديل منه، بذلك فهو قيمة مطلقة). إن هذه الرؤية لكل شيء في العالم عن أكثر الأشكال توتراً سوف تظهر عند تولستوي ودوستويفسكي. فلنتذكر ما يراود أندريه بولكونسكي قبل موته من أفكار لا رابط بينها: من غير المعقول «أن هذا كله سيبقى، وأنا سأفني»، أو أفكار بيير الذي انفجر بالضحك، أشبه بمجنون، حين أدرك أن الخفير الفرنسي يريد قتله: «يقتلني أنا! يقتل روحي الخالدة!». إن صيحة بيير ما هي إلاّ مبدأ إعادة خلق العالم، أي ذلك المبدأ الذي أصبح يستخدم استخداماً واعياً لأول مرة في المفارقة (irony) الرومانسية (إذ نجد استخدامه اللاوعي عند هاملت حين يفكر متأملاً جمجمة يورك).

هانحن الآن نقترب من أصعب نمط بين أنماط الرومانسية والصورة، وقد تجلى لأسطع نحو في ألمانيا. لقد اتخذ استخدام زوايا النظر المتعددة في إنكلترا شكلاً أبسط تمثّل في تاريخية مباشرة (والتر سكوت، شيلي)، أو في مخاطبة العصر مباشرة («هجائيات» و«دون جوان» لبايرون). ويعود ذلك إلى الشكل المفتوح الذي عرفته الحركة التاريخية في إنكلترا، حيث يطفو على السطح كل ما هو داخلي أساساً هناك. بينما لم يكن الأمر على هذه الشاكلة في ألمانيا. فالعملية الأكثر توتراً هنا إنما تبدو كأنها تجري في ظل ركود اقتصادي واجتماعي-سياسي كامل، والنزعة التاريخية هنا كانت قادرة، وبالتالي، على أن تظهر لا في شكل تغيرات مكشوفة، وإنما بوصفها تناقضاً داخلياً، وتمزيقاً للركود (ولنتذكر تحول حركة الزمن إلى تناقض في شخصية الأخ جان عند رابليه).

ويبدو أن الإحساس الحاد بالاغتراب في ألمانيا، حيث نضج اغتراب المجتمع عن الإنسان، كان مركباً (على نحو ما سيكون في روسيا فيما بعد)، أي أن الاغتراب البرجوازي تراكم فوق الاغتراب الإقطاعي. وفي هذه الحالة أصبح السند والشكل الوحيد للحياة ونشاط الإنسان الاجتماعي تتمثل في العالم الداخلي، أي الفكر (الفلسفة) والفن. وإذا كان ضغط المجتمع البرجوازي على الفن في إنكلترا قد تجلى في شكل سافر من النفعية (بيكوك) فإنه قد اتخذ في ألمانيا شكل نزاع بين الفكر المجرد-أي العقل-والفلسفة، وبين النشاط الفني، أي الفن. وكانت الفلسفة لا تزال توافق على الإقرار بأن الفكر المجرد عاجز نسبياً عن فهم آثار النحت

والرسم والموسيقى، بل عن فهم الشعر. أما بخصوص النثر الذي «يتطلب أفكاراً وأفكاراً». كما سيقول بوشكن فيما بعد، فإن عليه أن يذوب في الفلسفة، لأن مجال الأفكار هو مجال الفلسفة، ولا يمكن للفكرة أن نعني هذا الشيء وشيئاً آخر في الوقت نفسه. وهنا بوجه خاص برزت ضرورة ابتكار صورة من نمط جديد في الأدب، بوصفها فكرة فنية. ولقد كانت تلك مهمة في منتهى الصعوبة.

ذلك أن الأدب يتعامل بالألفاظ، شأنه شأن الفكر المجرد الذي قام في القرن الثامن عشر بعمل تصنيفي ضخم لإعطاء كل كلمة معنى محددا ثابتا، ونقّى الألفاظ من المغزى «المجازي» العائم، وأولى عناية فائقة لجميع ظواهر العالم بحيث لم يعد الأدب قادرا على تجاهل هذه الأمور.

جاءت النجدة من قبل الأدوات الفنية القديمة المجرّبة: الإيقاع والكلمة «المجازية» والصور الفولكلورية... الخ. يقول فريدريك شليغل: «ينبغي أن تكون جميع الكلمات في النثر الحقيقي محددة تحديداً قاطعاً [*12]، وهو بقوله هذا يسعى إلى فصل الأدب عن الفلسفة من الناحية الظاهرية على الأقل (قارن ماياكوفسكي وسلّمه). وقد تجلّى هنا أيضاً مبدأ «التصعيد» الذي قال به فيكتور شكلوفسكي، مبدأ الكلمة المصعّبة. إلا أن هذا كله كان لا يزال مجرد أدوات خارجية. وهو ليس إلا تملّصاً من المعركة التي طرحتها الفلسفة على الفن. وكان يجب أن تدور رحى هذه المعركة على أرض الفكر المجرد. كان على الأدب أن ينسج للصورة شكلاً جديداً يكون قوامه الآن مفاهيم دقيقة واضحة. وقبل ذلك لم يكن له أن يؤكد تحرره من مجال البراهين المنطقية التي تجلت فيها قوانين الضرورة في مجتمع الاغتراب.

ولقد شنّت النفعية utilitarianism)، من وجهة النظر هذه تحديداً، حملتها على الشعر بدعوى أنه في عصر العلم والمعرفة السليمة لا معنى لإضاعة الوقت في حكايات الجدّات وتخيّلات الشعراء الذين هم «أشباه برابرة في المجتمع المتمدّن»، كما وصفهم الأديب البرجوازي الإنكليزي بيكوك في مبحثه «أربعة قرون من الشعر». لقد عدّ هيغل الأدب آخر أشكال الفن وأسماها، ولكنه شكل مقضيّ عليه بالموت، منطلقاً في ذلك من خبرة القرن الثامن عشر تحديداً عندما كانت الأفكار العقلية قد بدأت تحل على الأفكار الفنيّة، ومنطلقاً من أن شكل فهم العالم المطابق (adequate) للوعي المعاصر

(البرجوازي، في المحصلة) إنما هو الفكر المجرد مبنياً في نسق من البراهين الدياليكيتكية[*13]. وبالفعل ما إن شرع الفن يثبت حقه ويسوغ نفسه بأدوات فلسفية، أي آخذاً بشروط القتال التي فرضتها الفلسفة، حتى أخفق في كل شيء، إذ سرعان ما وجه إليه منطق هيغل ضربة knock-out قاضية، لذلك كسبت الرومانسية المعراة مع الفلسفة حين فهمت أن طبيعة الفن بحد ذاتها إنما تكمن في كون الفن لا يفسر نفسه، ولا يبرهن، بل هو ينشأ ويمارس تأثيره مباشرة، شأن الحياة والعمل اللذين هما موجودان حتما، ولا يحتاجان إلى تسويغات المنطق. وحتى ذلك الوقت كان الفن يلجأ دائماً إلى تسويغ نفسه. فليس مصادفة أن المؤلفات الأدبية بدءاً من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر كانت تنشر مشفوعة بمقدمات. هكذا لجأ رابليه، مثلاً، إلى صورة سقراط التي هي مشوهة، ولكنها تنطوي على حكمة إلهية، أو إلى صندوق فيه عقاقير ثمينة. إنها نفس فكرة الفن بوصفه حبّة مذهّبة، حيث تستمد الصورة الفنية قيمتها من كونها ليست لهواً، بل إن من الممكن أن نستخلص منها حقيقة مجردة مفيدة. يقول رابليه: «حتى إذا وجدتم أن المغزى الحرفي للكتاب مضحك جداً ويتّفق تماماً مع الهدف منه، فلا يغرّنكم ذلك وكأنه غناء السيرانات[*14]، بل حاولوا أن تفكروا على أرقى وجه ما يبدو لكم أنه قيل ببساطة قلب[*15]». إن القول: «على أرقى وجه» كان يعني حتماً: في شكل فكر مجرد.

ومما له دلالته في هذا الخصوص أن ليس ثمة مقدمات لا في «الإلياذة» ولا في «الحرب والسلام»، وذلك لأن هوميروس لم يكن يعرف التفكير المجرد، ولأن تولستوي قد وجد مجالاً لمضمونه وهدفاً. أما أثناء المرحلة الانتقالية من فنية الفولكلور اللاواعية إلى فنية الأدب الواعية في العصر الحديث، فيجري عمل مستمر ومضن من أجل تحديد الذات، أي أخيراً لقطع حبل سرة الوجود الذي هو تطبيقي بالنسبة للفكر المجرد.

ولأول مرة في الرومانسية تحديداً ظهر الأدب، بعد اتحاده بالفولكلور، على أنه شكل فنّي مستقل تكون الكلمة والفكرة فيه فنيتين، لا لأن الفلسفة والتفكير المنظم المجرد لم يتطورا ولم يتحددا بعد، بل لأنهما قد اشتبكا في القتال أخيراً، فارتاد كل منهما أرض الآخر واختبر الواحد منهما قوته، ثم عاد إلى شواطئه عازفاً صفات نفسه. وفي القرن الثامن عشر اقتحم الفكر

المجرد ساحة الأدب فكادت تقع في أسره، أما في الرومانسية فقد اقتحم الفن ساحة الفلسفة مستغلاً كون الفن مشلولاً حينئذ بالنقد الذاتي الذي تعرض له في فلسفة «كانت». لقد كان شلنغ يحلم بتحويل الفلسفة إلى فن كي تكون إبداعاً حراً فلا تقيم حقائقها على البراهين، بل على الحدس والاقتناع الداخلي والشعور. ومن جهة أخرى أعلن الكتّاب الرومانسيون بأن: «على الشعر والفلسفة أن يتّحدا»[16*]. إن المهم في دخول الأدب ساحة الفلسفة هو أن الفن قد فهم لأول مرة تفوقه على الفلسفة، إذ هو-كالطبيعة- نشاط يبدع مادة حية هي بذاتها برهان نفسها. وقد ميز شيلي تمييزاً رائعاً بين الخيال، كمبدأ للشعر، وبين الفهم: إذ يمكن النظر إلى الفهم (reason) على أنه عقل (mind) يتأمل (contemplating) علاقات فكرة بفكرة أخرى، وإلى الخيال (imagination) على أنه عقل فاعل مع هذه الأفكار (acting upon those thoughts). فأحدهما هو مبدأ التركيب، والآخر هو مبدأ التحليل. إن الفهم يعكس الفروق، بينما الخيال يعكس مشاكلات (similitudes) الأشياء.

ومن المهم أن نبين ما هو شكل الصورة الجديد الذي تكوّن نتيجة احتكاك الأدب مع الفلسفة في عصر الرومانسية. أن الرومانسيين الألمان أنفسهم أطلقوا على مبدأ الصورة الجديد هذا اسم المفارقة (irony) الرومانسية، بينما سماه الفرنسيون غروتيسك grotesque (هوغو). إلا أن مضمونه أوسع. ويمكن أن نرى نواة هذا النمط من الصورة على الأقل فيما قاله هايني عن روبنز بأنه ارتفع «إلى السماء نفسها، على الرغم من أن مائة قنطار من الجبن الهولندي كانت تشده من ساقيه إلى الأسفل»[17*]. هذا التوصيف يعطي مفهوماً مطلق الصدق والعمق عن روبنز، وهو يعطيه مباشرة، دون الاسترسال في سلسلة من المقدمات والبراهين، على نحو لا تستطيع معه مجلدات من الدراسات أن تعطيه بقدر يفوق ذلك صدقاً وعمقاً. أين يكمن السر؟

إننا مضطرون أن نباشر عملية التفسير على الرغم من أننا نعرض أنفسنا في هذه الحالة لأشدّ ألوان السخرية اللاذعة التي تصبّها روح هايني صبّاً عنيفاً على شراحها. سنحاول التعبير عن فكرة هايني بكلمات «أبسط»، في مقولات التفكير المجرد: «إن روبنز يجمع السمو والروحية مع أكثر مظاهر المادية والحسية غلظة».

نحن نحس أنه قد تم التعبير عن جوهر الفكرة، إلا أن روبنز لم يبق منه أثر. فلنحاول أن نعبر عن ذلك في «مصطلحات» أكثر اتصالاً بدراسات الفن. إن روبنز يعبّر بألوان ساطعة عن روعة الشمس، عن بهجة الحياة وجمالها حتى في تجلياتها التي يبدو أنها الأكثر تبدّلاً: في هيجان الجسد وأفراح البطن.

إننا نقترب هنا بعض الشيء من تصور أكثر حيوية عن روبنز، ولكننا أضعنا التحديد الدقيق للجوهر، ووقفنا على أرض مضطربة من الألفاظ التلميحية التي لم يعد لها من ضرورة داخلية. ومع أننا نلجأ في هذا التوصيف الشكلي إلى الاستعانة بـ «تعبيرات مجازية» فإن هذا التوصيف لا يعيش بحد ذاته، شأنه شأن التوصيف الأول، ولا أهمية له إلا بالنسبة لمن يعرف ويتصور لوحات روبنز. وفي الوقت نفسه فإن جدية توصيفنا«المجازي» هذا لروبنز-وهو توصيف لا يمكن إلا أن يكون جدياً نظراً لطموحه إلى استشفاف المغزى-تجعله توصيفاً يتسم بالادعاء والابتذال. إن قولة هايني تستشف جوهر روبنز، وتعطي تصوراً هاماً عنه وعن شخصيات لوحاته حتى لمن لم يرها، تعطيه تصوراً مباشراً دونما براهين وأحكام عقلية، وهي في الوقت نفسه تعيش بذاتها متحررة من ذاتها بفضل المسحة الهزلية التي تكسو جديتها، ذلك أنها-بحسب الظاهر-لا تنسب إلى فكرتها أي قيمة. لقد طالعتنا عند لاروشفوكو أقوال مبنية على التناقض، غير أن أجزاءها كانت متجانسة. ورأينا عند رابليه وشكسبير هزلاً-من فيض القوة-ولكنه لم يكن مقصوداً. أما صبغة التهريج والهجاء الذاتي فمقصودة هنا وواعية، إذ بفضلها تبدو الفكرة كأنها تتخلى عن ادّعاء الحقيقة فتتخلص من مطالبتها بالبرهان، في حين أنها تدلى بالحقيقة عينها «خلسة».

إلا أن «للهجاء الذاتي» هدفاً آخر أيضاً: فليس الهدف أن يتخلص من مطالب التفكير المجرد وحسب، بل أن يبين أيضاً أن الكلمة عموماً، وحتى أصدق الكلمات وأعمقها، ليست عملاً، أو فعلاً، ولكنها محبوسة في حلقة الوعي المسحورة ولا منفذ لها إلى الحياة.

لكن ما دام الفن يدرك هذا، وتضع الصورة هذه الجوانب في حسابها سلفاً كذلك-نعني متطلبات الحياة والممارسة، وصدقها الأسمى-فإنه يبدو كأن الصورة قد حضنت نفسها ضد الاعتراضات من جميع الجهات، ثم

قيدت نفسها بكل شيء، فأصبحت بذلك مضموناً مفعماً، صادقاً. إلا أنها بذلك أيضاً قد اندفعت، أصلاً، نحو الحقيقة والحرية. إنها تستطيع الآن أن تتلفت من جديد إلى جميع الجهات وتمد لسانها: بأي دهاء خدعت جاريها-العلم والحياة-فأفرطت في التذلل، لكنها في الحقيقة قد سمت أيما سمو. ومن جهة أخرى فإن الوعي بوهمية هذا النصر يبقى رغم ذلك، أي أنه نصر من خلال الوعي، لا من خلال الفعل... الخ. إن مبدأ الصورة هذا بتلفتاتها الدائمة نحو جميع الجهات ونحو نفسها يبلغ عندها درجة استنفاد الذات. هل يعطي الوعي بالنقص خلاصاً من هذا النقص؟ إذا كنت أعي أنني لئيم، فهل أكف عن أن أكون ذلك اللئيم، أم أغدو أكثر إمعاناً في الخسة والمكر؟ تلك هي المشكلة التي تعذب أبطال دوستويفسكي.

وهكذا فإن هذه القدرة على رؤية كل شيء من وجهات نظر مختلفة-من الماضي ومن المستقبل، وعلى النظر إلى المجتمع بعيني الفرد وإلى النفس بعيني المجتمع-هي التعبير عن حرية الفن العليا وغناه، عن سلطته وقدرته على أن يضم بين جنبيه الحياة والتفكير.

وفي الوقت نفسه تجلى في هذا التبصر والتلفت الدائم أقصى درجات عبودية الفن لمجتمع الاغتراب البرجوازي، إنها انعدام إيمان الفن بنفسه. إن انتصاره مرير. وسيتضح هذا بجلاء خاص عند هايني. فالإحساس بالتحرر من كل شيء، من الفلسفة والحياة والذات، هو المهيمن بعدُ عند أوائل الرومانسيين. يقول فريدريك شليغل: «كل شيء في المفارقة الأول (irony) يجب أن يكون نكتة، وكل شيء يجب أن يكون جدياً، أي بسيطاً، صريحاً ومفرط التصنع في آن. إن المفارقة تظهر حين تتحد الرهافة إزاء فن الحياة مع الروح العلمية، حين تتفق فيما بينهما فلسفة الطبيعة كاملة مع فلسفة الفن كاملة. إنها تتضمن وتبعث فينا شعوراً بتناقض لا حل له بين ما هو حتمي وما هو مشروط، شعوراً بتعذر الكمال في القول وبضرورته (لاحظ: أنها فكرة «دوستويفسكوية» نمطية-غاتشف). إنها أكثر الحريات حرية، إذ بفضلها يستطيع الإنسان أن يسمو على نفسه، وعلى جميع ما يختص بها من معايير، لأن المفارقة ضرورية حتما. ويجب أن نعدّها علامة طيبة أن اللئام المنسجمين لا يعرفون كيف يحددون موقفهم من هذه المحاكاة التهكمية للذات محاكاة دائمة، حين ينبغي التأرجح بين الإيمان وعدم الإيمان

إلى أن تصاب رؤوسهم بالدوار، فيأخذون النكتة مأخذ الجد، والجد مأخذ النكتة[*18]. أما عن تعامل الفكرة الفنيّة بوصفها «حكمة حياتية»، مع الأفكار المجردة، باعتبارها «حكمة مدرسية»، فيقول: «إن حضور البديهة هو انفجار الوعي المقيّد[*19]». ثم: «إن الفكرة الألمعية المفاجئة تتأتى من انهيار بعض الماهيات الروحية... ومن الممكن أن نعرّف المفارقة على أنها الجميل في مجاف المنطقي[*20]. وحين التذكير بـ «السفلة المنسجمين» كيف لنا أن لا نتذكر فكرة ماركس القائلة إن العصر الحديث لا يعطي إحساساً بالرضى، وهو يكون تافهاً، حيث يكون راضياً عن نفسه. حقاً، إن المفارقة الرومانسية هي مبدأ الصورة الذي يعبر أوضح تعبير عن حركة حياة العصر الحديث التي لا تتوقف. إنها تلك الصورة الكاملة (لأن مبدأ الفن نفسه يتطلب التجسيم) المعتملة في الداخل والمنفتحة كلياً على لانهائية حمقاء. إن تأففها المر هو إقرار بعجزها عن الانعتاق من تناقضها الذي يستعبدها. لكنها جديرة بالشكر لهذا الإقرار بالتحديد: حقاً أن هذه التناقضات بين الفن والعلم، وبين الوعي والواقع، لا يمكن تخطّيها لا في العلم، ولا في الفن ولا في الوعي عموماً.

وما دام مجتمع الاغتراب موجوداً فإن من المحتم أن تكون موجودة تلك الحلقة المسحورة التي انحشرت فيها صورة من نوع المفارقة الرومانسية. ليس من الصعب نسبياً أن نفهم نظرية الصورة في النمط الجديد. إن الأمر الأصعب هو التعامل مع ممارستها التي أسفرت في المراحل الأولى عن تلك الأشكال الخيالية الغريبة عند هوفمان. فنمط الصورة عند هوفمان هو: «الإنسان-الجزرة»، القط «مور» الذي يكتب مذكرات... الخ.

إلا أن أساس هذا الخيال واقعي تماماً. فبالفعل، عندما يختزل الإنسان في الإنتاج الآلي إلى دور التابع وتقتصر أهميته الاجتماعية على كون عضلته تنقبض لتقلب كل خمس ثوان، مثلاً، قطعة معنية (ولنتذكر شارلي شابلن)- حقاً-أليس سيّان، من وجهة نظر آليّة الإنتاج الاجتماعي ذاتية الحركة، أن تكون هذه العضلة المنقبضة عضلة لإنسان أو لحيوان السمندر، وأن يتمثل استمرارها في صورة الوجه الجانبية القديمة (antique)، أم في احديداب كوازيمودو في العالم الداخلي لمانفريد أم لمعتوه؟

إن فردية الإنسان ومظهره وطبعه كلها منغمسة تماماً في مجال المصادفة

والتعسف. وهيهات أن تضاهي بهذه الغيبية الاجتماعية حيوية الطبيعة (animism) التي تطمح إلى أن تضفي حتى على قوة خارقة في الطبيعة، وعلى أوقيانوس الزمن طلعة إنسان نبيلة! على هذا الأساس الذي وصفه ماركس بالفتيشية السلعية تنمو غيلان على قدر من الضخامة، بحيث إن مخلوقات القنطور والإسفنكس والكيمير (chemere)[*21] (إذا ما وُضعت إلى جانبها بدت ألعاباً صبيانية. فلنتذكر حيوانات السمندر عند تشابك، أو إنساناً استيقظ ففوجئ بأن أنفه اختفى (عند غوغل)، أو أنه مسخ حشرة هائلة.

لم يعد بين الخيال وصوره أي علاقة، ولم يعد يصل بينهما أي منطق أو قانون، الأمر الذي تمثل فيه على نحو سلبي جوهر المجتمع الرأسمالي المعادي للإنسان والذي أصبح، لهذا السبب، فارغاً من المعنى من الوجهة الإنسانية. لذلك، فطبيعي أن يتبيّن على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حين انكشفت «لاعقلانية» جوهر العالم الجديد، أن الشكل الأنسب للتعبير عن ذلك الجوهر ليس الأفكار الواضحة منطقياً، وإنما الصور الخيالية. على أن أدب الخيال الذي استدعاه الواقع الجديد (حيوية الطبيعة الاجتماعية (Social-animism) قد التحم مع الخيال الفولكلوري الذي نشأ على أساس الجهل بقوى الطبيعة في العهد الأبوي. وبذلك انفتح الأدب لسيل من الجنيات وحوريات الماء وضروب السحر وشتى أنواع «الشياطين» (على نحو ما نرى عند جوكوفسكي وغوغل).

لكن الأمر الأصعب ليس هناك حيث تتصرف هذه الصور الخيالية من تلقاء نفسها في مجالها الذي هو خيالي بالقدر نفسه، بل حين تأخذ بالظهور فجأة، كالصديرية الحمراء في «معرض سورو تشينسك» عند غوغل، في وضع اعتيادي تماماً، ثم سرعان ما تقلبه إلى وضع مغرق في الخيال. إننا عندما نقرأ عن الحصان الأحدب، أو عن الملكة ماب، أو كورسار، أو عن الجن (demon)، فإننا لا نخرج عن المخطط الخيالي المتعارف عليه، ونعالج ما يجري هناك حسب القوانين الخاصة بهذا المجال.

ولكن حين نقرأ عند هوفمان في «الأصيص الذهبي» أن حارس الأرشيف «كان قد أصبح بجوار بستان كوزل عندما هبّت ريح ورفعت أطراف معطفه الواسع مرفرفة في الهواء، بحيث خيل للطالب آنسليم الذي كان ينظر

ذاهلاً في أعقاب حارس الأرشيف كأن طائراً كبيراً يفتح جناحيه استعداداً لتحليق سريع. وبينما كان الطالب آنسليم يثبت بصره على هذا النحو في الغسق حلقت فجأة في الفضاء حدأة غزاها الشيب وأطلقت صرخة نعيق، فبدا واضحا لآنسليم عندئذ أن الجسم الكبير المتأرجح الذي كان لا يزال يظنه حارس الأرشيف المبتعد، إنما كان هذه الحدأة بالتحديد، مع أنه لم يستطيع أبداً أن يفهم أين اختفى حارس الأرشيف بهذه السرعة». ثم يقول الطالب آنسليم مناجياً نفسه: «لكن لعله هو نفسه، هذا السيد حارس الأرشيف، ليند هورست، قد طار بهيئة حدأة، لأنني أرى وأحس الآن جيداً أن جميع هذه الصور الغامضة الآتية من عالم السحر البعيد، والتي لم ألتق بها من قبل إلا في أحلام مميزة عجيبة، قد انتقلت الآن إلى حياة يقظتي في النهار وراحت تلعب بي»[22*]. حين نقرأ هذا نغتاظ ولا نصدقه، وذلك بالضبط لأننا هنا لسنا منقطعين عما في حياتنا اليومية من مقاييس ومعايير تعرفها تجربتنا معرفة جيدة، ثم فجأة تتسطح بخلطها الفجائي بمعايير من مجال المعجزات. إن «الجنّي (demon)، و «بطل زماننا»[23*] يجسدان في كثير من الجوانب أفكاراً فنية متشابهة. ولكن كيف سيكون رد فعلنا لو قرأنا في مكان ما أن بتشورن[24*] بعد إلى إحدى قمم القوقاز، وبينما هو يتأمل المنظر المنبسط تحته طار فوق الأرض الآثمة في معطفه العسكري وبرتب ضابط في الجيش الروسي؟ لاشك في أن مثل هذا التصور سيبدو لنا أكثر خيالية ألف مرة من صورة الجنّي الذي من حقه-كروح-أن يطير ويقوم بأفعال أخرى خليقة به في مجال المعجزات المغلق.

أما هوفمان فيقدم لنا في البداية تعليلاً عادياً واقعياً محضاً: لقد رفعت الريح أطراف معطف حاجز الأرشيف. وليس غريباً إذا أن تظهر في وعي الطالب مقارنته بطائر كبير، فذلك من طبيعة الأشياء. ولكن حين يتبين فجأة أن ذلك ليس فعلاً في الوعي، بل هو واقع وأمامنا تحلق حدأة، فإننا عندئذ سنبسط ذراعينا حيرة.

وليت أن لهذا الساحر اسماً، وليكن آرييل، مثلاً، لكن لا، إنه اسم مألوف: السيد ليند هورست، وفي الوقت نفسه نجد كل شيء قد أعطي لنا بحيث يبقى شك: على أي حال، أي شيء لا يحلم به طالب أعماه الحب! تلك هي المفارقة الرومانسية في صور موضوعية؛ إن في سرد ملحمي، أو في تصوير

لوحة العالم. إن ما يجري هنا هو أن السطح الأمبريقي للحياة اليومية البرجوازية المنظمة يتشبع بصور جواهرها المبهمة والمعادية للإنسان تشبعاً يثير غيظنا، تشبعاً مباشراً شديد التوتر بالفعل. وستكون الواقعية استمراراً لتطوير هذا المبدأ، إلا أن مقياس المثال فيها لن يفرض فرضاً مباشراً، بل سيشع من داخل الحياة، معطى في شكل تناسبات معقولة. غير أن هذا لا يلغي أبداً إمكانية التقريب الغروتسكي المباشر بين المستويين، ولا يلغي القوة الفنية المميزة لهذا التقريب الذي نجده عند غوغل وهوفمان وآخرين. وأكرر أن هذا هو ما جسّد انصعاق البشرية أمام اكتشاف جديد مؤداه أن هذا الإنسان-«الكون الصغير» الذي لا نهاية لغناه وجماله، والذي شدّ ما حدب عليه التاريخ البشري السابق كله، وبذلته أعظم العقول جهوداً جبارة في سبيل رعايته-قد تبين فجأة أنه لا حاجة للمجتمع به ولا بعالمه الداخلي إطلاقاً، وأنه ما هو إلا مسألة «ذوقه» الخاص. ليس المجتمع بحاجة إلا لقدرتي على العمل، كأن أكون ذا خط جميل مثلاً. إنه لا يكترث بما يحمل هوفمان في نفسه، بل يهمه أن يراه دؤوباً، وموظفاً يجيء إلى عمله يومياً. هذا التسطيح للإنسان الاجتماعي-لهذا الكون-واختزاله إلى «إنسان صغير»، هما مصدر أشكال الفن الخيالية في العصر الحديث. وإنه لأمر طبيعي تماماً أيضاً أن تظهر هذه الطبيعة الخيالية للحياة عند هوفمان في شكل طفولي (infantile) بعض الشيء مثل: الجندي القصديري، الجزرة، القط مور، القزم تساخس.. الخ. لقد كان من العسير جداً على أبناء مطلع القرن التاسع عشر الناضجين، الذين صقل المنطق العقلي تفكيرهم، أن يمضوا بالوعي إلى حد أن يتصوروا طبيعة المجتمع الجديد غير العاقلة في صور خيالية على وجه التحديد، وهو أمر من السهولة على الأطفال بمكان. ففي طفولية الصور الخيالية عند هوفمان تلاقت إبداعات الفولكلور، بوصفه طفولة الأدب، مع المرحلة الأولى من التطور الفني الفردي.

ولكي نختم تحديد طبيعة الخيال في أدب العصر الحديث نشير بعد إلى جانب آخر من جوانب الفتيشية السلعية. ففي المجتمع الرأسمالي يكون كل شيء وكل إنسان منضفراً في سلسلة هائلة مترامية الأطراف من الترابطات والتبعيات، ويقوم المال بتحويلها إلى أي شيء آخر.

إذا، فإن جوهر الشيء أو مضمونه لا يكمن في الشيء نفسه، بل يقع

خارجه، وتلك هي التربة الحقيقية لخروج الأشياء من أطرها التي تبدو ثابتة، ومن ضلالها اللانهائي واتحاد صورها اتحاداً مفعماً بالعجائب.

إن ما بين صور هوفمان من تنافر صارخ لهو التعبير المباشر عن جوهر المجتمع الرأسمالي الذي يشوّه الإنسان. كما أن شكل النزعة الإنسانية والنزعة الشعبية المميز للرومانسية تحديداً قد تمثل في اكتشاف هذه الطريقة في النظر إلى العالم، ولم يتمثل على الإطلاق في إمكان أن نجد عند بايرون أو هوفمان تعرية للبرجوازي أو لمستشاري الأمراء،[*25] أي ليس في الموضوع، وإنما في المنهج.

الحواشي

(*) هم جماعات عمدت في أوائل القرن التاسع عشر إلى تحطيم الآلات في المصانع لكي لا يؤدي استعمالها إلى الاستغناء عن العمال.
(*1) إن إبداع ستندال الذي جمع في ذاته التنوير والرومانسية والواقعية كان له الطابع التركيبي نفسه، كما عند غوته وشيلر.
(*2) كان روسو، من بين جميع رجالات التنوير في القرن الثامن عشر، صاحب أكبر نصيب من الراديكالية وديمقراطية الطبقة الوسطى، وقد تجلّى ذلك في كونه الوحيد بينهم الذي فهم لأول مرة أن الموسيقى هي فن العصر الحديث (فقد كان موسيقياً ومنظراً للموسيقى). أما ليسنغ، الذي كان بالغ العمق في تصنيفه للأدب والرسم، فلم يخطر بباله انه قد يكون للمؤلف الموسيقي معناه خارج النص، ولم يفترض أنه يمكن أن يكون على أساس تصادم أفكار (themes) متناقضة (وهذا هو المبدأ الأساسي في التأليف السيمفوفي). ففي المقالة 27 من «الدراما في هامبورغ» يتحدث ليسّنغ عن (ouverture) أو (entracte) في المسرحيات الدرامية فيقول: «إن سيمفونية واحدة تعبّر في الوقت نفسه عن عواطف مختلفة ومتناقضة فيما بينها لهي غول «موسيقي»، إذ لا يجوز التعبير عن عاطفة واحدة في سيمفونية واحدة «(ليتمنغ، «الدراما في هامبورغ». موسكو! لينغراد» (1936،)Academia، ص 106). ومع أن ليتمنغ يستخدم مصطلح «سيمفونية» بالمعنى الواسع لمؤلف أوركسترالي عموماً، إلا أن المبدأ السوناتي-السيمفوني المقبل سينطلق تحديداً من مقارنة تقوم على التضاد بين الرئيس والثانوي.
(*3) يليستراتوفا، بايرون. موسكو. دار أكاديمية العلوم السوفيتية، 1956، ص 220.
(*4) المصدر نفسه، ص 221.
(*5) أحادية المعنى التي تثير الانقباض هذه هي ما أراده ليسّنغ حتى من الموسيقى: «ليس أي فضل في أنني سمعت مقطوعة موسيقية بشكل صحيح، بل إن الفضل الأكبر لأغريكولا، إذ في مقطوعته هذه سمع الجميع نفس ما سمعت أنا» (التأكيد في الاقتباس لي.-غاتشف).
(*6) يتحدث شبح آخيل في العالم السفلي إلى أوديسيوس قائلاً: إنه يفضل أن يكون عبداً في الدنيا على أن يكون ملكاً في العالم السفلي. ونحن نصدق أنه لو أتيحت الفرصة لأخيل لتخلّى عن مملكته ورضي العبودية. إن الموت أكثر هولاً بالنسبة له. ولا كذلك الأمر لو وجد أخيل نفسه على الأرض، إذاً لطفق في الحال يسعى لبلوغ حياة افضل. ذلك هو الإنسان الصريح والمستقيم في مجتمع ما قبل البورجوازية.
(*7) غوته. المؤلفات في 12 جزءا، ج-7، موسكو، غوسيرزدات، 1939، ص 21.
(*8) في الفلسفة يعطي هيغل لأول مرة توحيداً لجميع مبادئ العالم هذه على أساس وجهة نظر المجتمع الذي يتطور بلا نهاية.
(*9) Shelley, Percy Bysshe. A Defense of Poetry-Shelley‘s Literary and. 124. philosophical Criticism, London, Henry Frowde, 1909, P (ترجمة غاتشف).
(*10) المصدر نفسه-ص 159.

(*11) النظرية الرومانسية الألمانية. (وثائق)، دار الكتاب في لينغراد، 1934، ص 170.
(*12) «النظرية الأدبية في الرومانسية الألمانية. (وثائق)».... ص 182.
(*13) في «موزارت وساليري» يعالج بوشكن مشكلات مماثلة في «الجبر» و «الانسجام».
(*14) السيرانات (sirenes) في الأساطير اليونانية حوريات كنّ يسحرن البحارة بغنائهن ويقدنهم إلى الهلاك.-المترجم.
(*15) رابليه فرانسوا. غارغانتيوا وبانتاغرويل. دار «برافدا»، 1956، ص 8- 9.
(*16) النظرية الأدبية في الرومانسية الألمانية. (وثائق)... ص 171.
(*17) هايني، هنريك. الأعمال الكاملة في 12 مجلداً، ج-4، موسكو-ليننغراد 0 1925 , 346.
(*18) النظرية الأدبية في الرومانسية (وثائق).... ص 176.
(*19) المصدر نفسه، ص 177.
(*20) المصدر نفسه، ص 176.
(*21) كائن خرافي له رأس أسد وجسم شاة وذنب أفعى. (المترجم).
(*22) هوفمان الأصيص الذهبي. (حكاية من الأزمنة الحديثة)، موسكو، كوسبوليتيزدات، 1958- ص 31.
(*23) أسمان لملحمة ورواية كتبهما الأديب الروسي ليرمونتوف (1814- 1842)، وترجم د. سامي الدروبي الرواية إلى العربية بعنوان «بطل من هذا الزمان»-المترجم.
(*24) بطل رواية ليرمونتوف-«بطل من هذا الزمان».-المترجم.
(*25) من الكلمة الألمانية (hofrat)، ومعناها الشخص الذي كان يعمل مستشاراً عند أمير في ألمانيا أو مربياً لأطفاله.-المترجم.

20 واقعية القرن التاسع عشر

إن الواقعية هي إعادة إنتاج الواقع في شكل الحياة نفسها. ولكن كيف غدا ذلك ممكناً ما دام «شكل الحياة نفسها» في المجتمع الرأسمالي يختلف اختلافاً مطلقاً عن جوهرها، أي عن «الواقع»؟ إن المجتمع الرأسمالي، من حيث الظاهر، هو أكثر المجتمعات تعقلاً ووضوحاً، أما من حيث الجوهر فإنه أكثر المجتمعات غيبية ولا عقلانية من بين جميع ما سبقه من مجتمعات (الاغتراب، الفتيشية السلعية).

ويضاف إلى ذلك أن ما يبدو على العلاقات الإنسانية من بساطة واعتيادية موهومتين هو بالضبط ما يحجب تناقضها الهائل ولا يعطي إمكانية الاقتراب من جوهر المجتمع. إن الإنسان منضفر في نظام علاقات يخيل إليه أنها شديدة البساطة والمنطقية، حيث يبدو كأن كل شيء متوقف عليه هو، إن له يدين، فهو يذهب إلى العمل، ويتقاضى أجراً، ويصوت في الانتخابات... الخ. وفجأة تندلع ضمن هذا الانتظام العام كارثة الأزمة. إن كوارث الطبيعة (الفيضان، أو انفجار بركان) لا تستطيع أن تذهلنا بهذا القدر، لأنها ليست متوقفة على البشر. أما هنا فإن كل شيء قد بني بناء

منطقياً محكماً وبإرادة البشر على التحديد، لا بإرادة الآلهة، وثبتته القوانين، ولم يبق ثمة، على ما يبدو، أصغر مصادفة إلا ووضعت في الحسبان، ثم فجأة تندلع حرب عالمية، ويشرع الناس يتساقطون من ذروة الحضارة إلى هوة البربرية والتوحش. إذاً، فإن ما يعمل في عمق كيان الإنتاج الرأسمالي هو قوى وقوانين تناقض تلك الأشكال التي تظهر فيها على السطح. ويعود سبب عجز الاقتصاديين الإنكليز قبل ماركس عن الغوص إلى جوهر المجتمع الرأسمالي إلى أنهم كانوا يحاكمون الأمور حسب منطق المطابقة، فقد كانوا يعممون و«ينمطون» الوقائع حسب تكررها وانتشارها، ثم يستخلصون القانون العام على هذا الأساس مباشرة. وهذا الطريق هو طريق التصنيف والوصف، لا طريق العلم. ولقد تجلى جوهر المجتمع الرأسمالي لماركس لأنه عالجه لأول مرة بمنطق التناقض الدياليكتيكي.

وهكذا لم يكن ثمة أبداً مثل هذا التنافر المطلق بين منطق الكل، أي الجوهر، ومنطق الشائع: أي ظواهر الحياة اليومية، ترابط الوقائع والمصالح وغايات الناس... الخ.

لذلك، ففي هذه المرحلة من الواقعية التي ترسم في مؤلفاتها ما هو عادي من وقائع وشخصيات ومصالح ومعيشة.. الخ، تبدو الظاهرة غير منطقية، لأن ميدان الفن تحديداً هو ميدان جوهر الحياة. ولهذا بالضبط فإن الرومانسيين الذين عبروا مباشرة عن هذا الجوهر لم يكونوا يحترمون الوقائع ومظهر الأشياء، إذ ليس في وسع هذه الأخيرة إلا أن تشوه الحقيقة، بعد أن تلقي بثقلها على كاهل الفنان فتعوقه عن الغوص إلى الجوهر.

ولكن على طريق التعبير عن الجوهر تعبيراً نقياً وقويماً كانت تكمن الآن أعظم خديعة بالنسبة للفن. فبما أن جميع الصلات الطبيعية والحسية في المجتمع قد استُعيض منها الآن بصلات اجتماعية إنتاجية تتسم بأنها ممعنة في التجريد وغير مرئية، وليس لها مظهر حسّي، ويمكن إدراكها بالتفكير لا بإمعان النظر، فإن هذه الصلات في شكلها المحض لا تخضع للفن أصالة، لأن الفن بطبيعته الداخلية، وخلافاً للتفكير المجرد، لا يستطيع التعبير عن الجوهر إلا في شكل حسي، أي بوصفه مثالاً. والفن هو الجسر بين المجتمع والطبيعة. فلو أنه تابع طموحه للتعبير عن جوهر المجتمع تعبيراً مباشراً، إذا لانقطعت صلاته بالطبيعة، ولحدثت قطيعة داخلية في

بنية الصورة. إن طريق التعبير المباشر عن الجوهر أصبح الآن مميتاً بالنسبة للفن، لأنه كان يقوده إلى مزيد من العقلنة (intellectualization) (حيث يمتصه الفكر المجرد، ولذلك تنبأ هيغل بنهاية الفن).

وليس عبثاً أن شيلي كان مرغما على خلق مفهوم من قبيل (الجمال العقلي-intellectual) وأن يؤلف له نشيداً لأنه أصبح الملجأ الوحيد للفن الذي قطع صلته بما للعالم من جمال حسّي. وفي هذا المجال كانت الصورة تفقد الضرورة وتصبح مزجاً للتداعيات يزداد تعسفاً وعقماً (إن الوجوه والمجازات عند شيلي هي أكثر أثيرية بكثير حتى من صور بايرون). ولكي يكون للكلمة معنى كان يتعين عليها إما الانتقال إلى سلسلة حديدية من الأقيسة (syllogisms) والبراهين، وهذا يعد منفذاً إلى مجال العلم، وإما أن تسلك أي طريق لإحياء صلاتها مع مظهر الأشياء المحسوس مباشرة.

لقد كانت الواقعية ومنهجها الإبداعي هما حل هذا التناقض الذي زجّ بالأدب في غماره: إذ إن النزعة العلمية (قارن بلزاك في سعيه ليكون مؤرخاً) قد اتحدت فيها مع النزعة التصويرية (إعادة إنتاج الحياة وتصويرها بهيئتها الحسية). وبفضل ما في الوقائع المحسوسة من ماء الحياة أصبح الفن آمناً لا يشكل اتصاله بالمنطق العقلي أي خطر، في حين كان ذلك يتهدده من قبل بالذوبان في الفلسفة (قارن حجج بلزاك بصدد الأحداث الموصوفة، أو فلسفة التاريخ عند تولستوي في «الحرب والسلام»). حقا إن الأدب كان مجبراً على طّرح التعبير المباشر عن الجوهر في صور (فقد استنفذت الرومانسية هذا الطريق مؤقتاً)، إذ إن المظهر لم يعد يحافظ عليه إلا ظاهر الحياة، أي مجال الظواهر. على أن الأدب صاغ طريقة جديدة مبدئياً في تصور الجوهر، أي في التعبير عن الجوهر لا في صورته هو، بل في صورة الآخر، أي في صورة الظاهرة: ونعني بها الشيء، والشخصية... الخ، على أن يجري تصويرها على نحو يساعد على إعطاء معاناة القارئ الجمالية حافزا نحو حركة مستقلة تتجه نحو المثال.

فالمثال، إذا، موجود في وعي المؤلف حين يرسم الحياة والأفراد (مثلاً: معرض «الأرواح الميتة»)، وهو يظهر في وعي القراء بصفته دفعاً، أو حركة لعالم مشاعره وأفكاره الداخلية بعد تصور الأبطال وحياتهم تصوراً روحياً-بصرياً.

على هذا النحو فإن مبادئ التصوير والتعبير والرسم والموسيقا كأنما تجمعت هنا كلها. وهي أحياناً تبدو للعيان وتظهر فرادى. (هكذا، بعد أن يصور غوغل الإقطاعيين تصويراً حياً فإنه يسلم نفسه لعفوية موسيقية محضة في «استرسال غنائي:< «روسيا ترويكا». إن الكاتب يقدم وصفاً تجسيمياً-بصرياً، بارزاً، بحيث يجعل البطل وبيئته ينهضان أمام العيون كالأحياء. وفي الوقت نفسه فإن المعاناة الجمالية ليست منغلقة عند هذا التصور، وهي بحد ذاتها ليست هدفاً، بل إنها تستمر كتيار كهربائي لا ينقطع، كنبض، وكخفقان الحياة الداخلية كلها لدى القارئ المفعم بالظمأ للمثال، وبالشوق والطموح إليه.

لذا ففي الواقعية بالذات يقوم الفن بأعظم ألوان الفتنة والسحر (mystification): إذ بمساعدة النص يصبح ما وراء النص[*] ملموساً (ضحك يراه العالم، ودموع لا يبصرها ولا يراها)؛ ويقدم للقارئ إيهاماً كاملاً بالواقع من أجل انتزاعه من ذلك الواقع؛ فالقارئ يعطى إمكانية معرفة نفسه والآخرين، أو معرفة حياته في صور لكي لا يتوهم فيها المثال أو الإنسان الحقيقي، الكامل؛ والفن ينسخ الواقع المحيط نسخاً دقيقاً ليبين أنه ليس الواقع الحقيقي، أي ليس جوهر البشرية ورسالتها.

إن تغيير الحياة (الذي تتمثل فيه طبيعة الفن النشطة، والفعالة، والتربوية) يتحقق هنا بطريقة أوفر حظاً من «التعجيب» لأنه يبدو كأنه أكثر تعبيراتها موضوعية ودقة علمية (حيث يحتل الجانب العاكس، المعرفي، من الفن المقام الأول)، عندما يكتفي المؤلف بالاستسلام السلبي لتأثير الحياة عليه، متخلياً عن شتى أنواع «الأفكار المسبقة».

لهذا كانت الواقعية درجة من درجات الفن أكثر غموضاً وأصعب استجلاء من الرومانسية بكثير. فإذا كانت خيالية الحياة في مجتمع الاغتراب البرجوازي تتبدى بصراحة ومباشرة في الرومانسية فإنها الآن تختفي وراء تصوير أكثر الأشياء والحوادث «المنطقية» العادية، وبذلك يتقبلها القارئ تقبلاً لا يستطيع معه مطلقاً أن يفهم من أين يتسرب إليه الإحساس بحضورها؛ فهي لا تظهر في النص، أي في الصور، وإنما في ترتيب هذه الصور وتناسبها فيما بينها كقوة تحركها خفية.

ولقد كشف بيلينسكي عن سر الفن الواقعي بطريقة رائعة، فالمثال هنا

لا يظهر مباشرة، بل من خلال العلاقة التي تقوم بين الأبطال والعالم. وهذا لا ينطبق على آثار الواقعية النقدية وحسب، أي حيث يكون التعبير عن المثال بطريقة غير مباشرة، من خلال الرفض، واضحاً تماماً، بل ينطبق أيضاً على آثار مثل «الحرب والسلام» أو «عائلة تيبو»، حيث نجد أشخاصاً يجسدون جمال الإنسان تجسيداً مباشراً.

ومع ذلك فإن أياً من الأبطال لا يكثف هذا الجمال في شخصه ككمال، وليس الأمر هكذا فحسب، بل إنك لن تبلغه إذا اكتفيت بالبحث عنه في نص الأثر الأدبي، أي في العلاقة المتبادلة بين جمع الأبطال، دون أن تنفذ إلى ذلك الصدى والعالم الكامل من التصورات حول الجميل بحق، ذلك الذي يبرز في وعي القارئ. وهذه الإضافة لم يكن يحسب لها حساب لا في التراجيديا القديمة ولا عند شكسبير، أو فيلدنغ، ولا حتى عند غوته: لقد كان الأثر الأدبي عالماً مغلقاً فيه تعبير مادي عن كل شيء(*1). أن انفتاح الأثر الفني الواقعي إنما يعبر عن حالة العالم المعاصرة، تلك التي لكونها لا محدودة عند ماركس، لا تعطي «رضا عن النفس»، ولا تسمح بأن ترى نفسها في صورة مجسمة مكتملة. وفضلاً عن ذلك، فقد تمثلت في افتتاح الآثار الفنية النسبي هذا تباشير درجة وشكل جديدين أصبحا مميزين لحياة ما هو جمالي في القرن العشرين، حين لم يعد ما هو جمالي منحصراً في مجال الفن الصرف، أي مجال إبداع الصور، بل غدا موجّهاً عن وعي إلى إبداع حياة جميلة. إن رسالة الفن الجديد الذي يجب أن يتحول إلى الحياة ويجعل حياة الناس جميلة فنيا هي ما تنبأ به فريدريك شليغل حين قال: إن الشعر الرومانسي «يجب أن يضفي على الحياة والمجتمع طابعاً شاعرياً»(*2). وما كانت المعارك المستمرة التي خاضها الرأي العام التقدمي في القرن التاسع عشر (الديمقراطيون الثوريون الروس، مثلاً) في سبيل العلاقة بين الفن والواقع، ومن أجل المشاركة في النضال العملي لطبقات المجتمع التقدمية، إلا تعبيراً مادياً عن تلك الشرارات التي وصلت بين عمليات إقامة مجتمع وإنسان يتسمان بالجمال في الحياة وفي الفن. إن الأزمة وإعادة البناء اللتين تعرضت لهما الصورة في الأدب، وكانتا تفكر أن قبل قليل بتناقضات داخلية في الحقل الأيديولوجي، هما التعبير عن نمط العلاقات البرجوازي الجديد بين الفرد والمجتمع، وهما، بالتالي، الشكل

الجديد للحاجة الجمالية. إن الشيء الأساسي هنا هو تحول الإنسان إلى فرد منعزل تحولاً لم يعد بعد مموهاً بأي من الأوهام التي عرفها عصر العقل. وهذا يعني أن المصلحة الاجتماعية ومنطقها قد انفصلا كلياً عن منطق الفرد ومصلحته.

على أن رسالة الفن تكمن في أنه يعطي الإنسان أو يعيد إليه إحساسه المباشر بطبيعته الاجتماعية. إن ما يذكر الإنسان كل دقيقة بطبيعته الاجتماعية، وبأنه ما دام يعيش في المجتمع لا يستطيع أن يكون متحرراً منه، هو آلية الإنتاج الاجتماعي نفسها، تلك التي تجعل الإنسان في خوف دائم على دخله، والدولة بقوانينها وممنوعاتها ... الخ. والمجتمع البرجوازي نفسه يمارس شتى أنواع الضغط على الفن (وقبل كل شيء حين يجعل الإبداع الفني خاضعا للسوق، أي للعرض والطلب) لكي يذكر الإنسان على النحو عينه بطبيعته الاجتماعية: كالواجب (الأخلاق)، واللاحرية، والتبعية. وهكذا فإن أشكالاً من الوعي الاجتماعي، مثل الحق، والأخلاق والسياسة وغيرها، إنما تعالج الإنسان من وجهة نظر المجتمع القائم ومصلحته.

إلا أننا نعرف أن طبيعة الإنسان الاجتماعية، كما يبدو من وجهة نظر المجتمع البرجوازي، ليست هي طبيعته الاجتماعية الحقيقية. وهذا أمر يعرفه الفن أيضاً. ففي الفصل بين هذين الشكلين الاجتماعيين لطبيعة الإنسان الاجتماعية تكمن رسالته الأساسية في ظروف الرأسمالية. وهذا ما لا تعرفه بعض أشكال الوعي الاجتماعي كالحق والأخلاق والسياسة.

لكن كيف يمكن إعلان إحساس الإنسان بطبيعته الاجتماعية السامية؟ بالمثال، للإنسان، الفرد الذي انحصر أفقه العقلي في الهموم اليومية والسعي، فغدا يتصرف كآلة تقريباً ولا يستطيع أن يتصور أنه هو والمجتمع وعلاقاتهما المتبادلة يمكن أن يكونوا على نحو مختلف تماما

لقد سبق أن قلنا إنه في بداية القرن التاسع عشر تجلّى تباين ثلاثة مجالات للنشاط والوعي، وبالتالي ثلاثة أنماط من المنطق، أو من «أنظمة القياس»، إذا عبّرنا بلغة معاصرة هي: المجتمع في تطوره الأزلي، ونظام المجتمع (البرجوازي) القائم، والفرد. وفي مرحلة الرومانسية، حين كانت الحياة في حالة اختمار، كان التداخل المتبادل بين هذه الأطراف لا يزال قائما بعد. لذلك كانت الصور الخيالية الرومانسية التي تعيش بمنطق

حركة الحياة العميقة مفهومة للفرد أيضاً، وكانت تعني شيئاً ما بالنسبة لوعيه. ويختلف الأمر في حال واقع المجتمع البرجوازي الرتيب الذي استقر نسبياً حوالي ثلاثينات القرن التاسع عشر، وأغلق أمام الإنسان البسيط تلك المنافذ المؤدية إلى منطق الجوهر. لقد أصبح الإنسان الفرد ينظر إلى الصور الرومانسية الآن بوصفها ألواناً من الخيال الهاذي، الجموح، لا تعني شيئاً لا لقلبه ولا لعقله (وإن كانت لا تزال تعني بعدُ شيئا ما لقلبه). ويُنظر إلى الرومانسية الآن على أنها فن أرستقراطي للنخبة لا يعتمد المنطق العادي وإنما الحدس. وإذا كانت الغاية هي السمو بالفرد إلى مجال المثال فإنه لم يعد للفن الحق في أن يقذف به حالاً وببساطة إلى حيث لم يكن بوسعه أن يثوب إلى رشده ويستجمع قواه وأفكاره، بل كان يتوجب عليه أن يسمو به تدريجيا وأن يقوده إلى هناك.

لقد وقف مقياس وعيه حاجزاً لم يعد في مقدور الفن تجاهله. وبغير ذلك كان الفن سيفقد رسالته الشعبية العامة.

أما الفرد فواضح له، أولاً، ما يستطيع أن يراه ويتحقق منه بعينيه (أي سطح الحياة الحسي-الملموس، وليس جوهرها «الغيبي»، وثانياً، ما هو منطقي ومعقول من وجهة نظر «العقل السليم»، أي المنطق العقلي الصوري. وإذا كان لا يزال في وسع الرومانسية أن تستخف بهذين الجانبين فإن هذا الاستخفاف غدا الآن غطرسة تخفي وراءها عجز الفن عن تمثل كلا الجانبين: أي الوقائع والمنطق العقلي. أن موقف الرومانسية والواقعية منهما يمكن أن يشبه بموقف شلنغ وهيغل من منطق العقل. فلئن كان الأول قد أحس محدودية هذا المنطق وارتاب بوجود منطق جدلي لدى العقل، فأدار ظهره للحكمة، ولجأ إلى القلب والحدس، فإن هيغل، الذي وجد طرائق إلى المنطق الديالكتيكي، قد أدرك أن القتال ضد المنطق الصوري للعقل يجب أن يجري على أرض هذا المنطق بطريقة تجعله يتخبط في أحكامه المتناقضة والمنطقية من وجهة نظره على حد سواء، ويحسّ بحاجة للسمو إلى منطق أعلى هو المنطق الديالكتيكي.

على هذا النحو، طرحت أمام الفن والمعاناة الفنية شروط طارئة من خارج طبيعة الفن المخصوصة، بوصفها شروطاً ضرورية، فكان على هذه الطبيعة أن تعدل نفسها انسجاماً مع تلك الشروط. لقد كان على منطق

اللانهائية أن يراقب ويصبح واضحاً للمنطق الضيق لدى الفرد، أما هيئة المثال وجسده الحسي فينبغي عليهما، مهما كان ذلك متعذراً، أن يصبحا جليين، ولكن ذلك لا يمكن أن يتم أبداً بواسطة البيئة المثالية اليومية للحياة العادية بدهاليزها وأسواقها ومشاحناتها وأسمالها القذرة ونقودها... الخ.

ولئن كانت أجساد الآلهة والقيصر والبطل أو الإنسان-«الكون الصغير»- تستخدم فيما مضى من أجل إعادة خلق صورة حسية للمثال، فإن جسد المجتمع نفسه، أي سطحه المادي (المدينة، الحياة اليومية، المصالح.. الخ) هو ما يجب الآن أن يصبح الهيئة الحسية بالنسبة للمثال. وهنا وجد الفن عنصراً جديداً ومدخلاً إلى المعاناة الجمالية عبر التعرف («ما أشبهه بكذا!» أو «المجهول المعروف»). حقاً، عندما يلتقي القارئ في الكتاب بتصوير نفس الشوارع والزوايا وعربات الخيل والمهاترات البيتية التي يصطدم بها كل يوم وتمر حياته كلها ضمنها، فإنه، كإنسان فرد، كان كأنما ينال تصديقاً على ما لوجوده الخاص من قيمة اجتماعية وأهمية عامة. وبذلك فإن التصوير البسيط لواقعة من الحياة العادية أخذ يصبح وسيلة لاتصال الفرد بما هو إنساني عام، ويمنحه إحساساً بالاندماج مع البشرية (وليس مع مجتمع بعينه). وحين ارتقى القارئ هذه الدرجة الأولى أصبح في وسعه أن يزيد من تحليقه، فيبتعد ويكتسب القدرة على أن يرى الحياة كلها ومكانه فيها رؤية من منظور أبعد، وبالتالي رؤية أعمق.

لقد كان يطيب للمواطن الأثيني أن يشاهد عرضاً عن الملك أوديب، أما الإنكليزي في العصر الإليزابيتي فكان يمتعه مشاهدة عرض عن أمير الدانمرك، في حين كان يلذ للمفكرين على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أن يتابعوا التقلبات الروحية عند فاوست الخيالية بصحبة الشيطان، وما ذلك لأنهم كانوا يتعرفون هنا على ظروف حياتهم الشخصية أو حياة خاصة مماثلة فتنال اهتماماتهم الخاصة والمتميزة عن الآخرين والمجتمع عامة ما تستحق من تقدير، بل لأنهم أنفسهم كانوا، بطريقة أو بأخرى، على صلة مباشرة بآلام الكل الاجتماعي وهمومه. من هنا فإن وعي هذا الكل في ذاته، وكذلك منطقه كانا أيضاً وعيه هو الخاص مباشرة (وليس عبر الفصل والعزل بين ذاته ومنطقه). حقاً، إن وعي أثينا الاجتماعي الذي تحقق في شكل ميثولوجي كان أيضاً هو التفكير الشخصي لدى

الأثيني حول جوهر الوجود لأنه كان يفكر بذلك الجوهر، فيجده متفقاً مع حياة مجتمعه المصمم طبقاً للأولمب. كذلك كان في وسع المتطهرين (puritans) الإنكليز، الذين كانت صور الكتاب المقدس تكون وعيهم، أن يتخيلوا في صورتي لوسيفير وشمشون عند ملتون حياة مثلهم الأعلى وهمومه وطائفتهم بوصفها كلاً. فالإنسان الذي كان يفكر حقاً في منظور مصائر الكون والبشرية كان عند تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر يتحسس في تقلبات فاوست الروحية تاريخ جوهر البشرية وتطلعاته هو في آن معاً.

أما بيئة الحياة البرجوازية الرتيبة فكأنما قطعت الفرد قطعاً كاملاً عن الاهتمام بالكل، وألقت هذا الاهتمام على عاتق النظام التشريعي القائم آلياً، تاركة للفرد أن يهتم بنفسه وبأسرته وحسب. إنه لا يرى الآفاق الواقعة وراء هذا المجتمع وغطائه؛ وإذا ما تم الكشف عنها أمامه مباشرة وفي الحال فسوف يقول: إن هذا مستحيل، إنها طوباوية، وقصارى الكلام هي معجزات، وهو لم يعد يؤمن بالمعجزات، لأنه يقيس كل شيء بمقياس تجربته الفردية الرصينة، وبه وحده يهتدي في هذا العالم. ولكن إذا ما قبلنا منطقه الضيق على أنه مقياس تكون المعجزات موجودة حقاً في العالم، ولا يمكن أن يقاس كل شيء انطلاقاً من الـ «أنا». فعندما تولد الـ «أنا» يكون المجتمع وتاريخه كله قد صاغا نسقاً لا حدود لغناه من المهارات والتصورات التي تدخل في تركيب الفرد وتحدد حياته وسلوكه سلفاً، وهي تتمثل بالتالي، بالنسبة له، في هيئة أفكار تسبق التجربة، أفكار قبلية، وفطرية (قارن في الفلسفة جواهر الوجود (monades) عند ليبنتس وقبلّية كانت).

على أن إنسان ما قبل البرجوازية كان ينظر إلى خبرة المجتمع السابقة على ولادته نظرة ثقة وتصديق كأنها خبرته الحميمة، وليس كخبرة مغرضة، مبهمة و«متعالية» بالنسبة لوعيه. لذلك كان «يؤمن بأشكال هذه الخبرة الاجتماعية باعتبار أنها كانت عندئذ أشكالاً ميثولوجية ودينية... الخ. ولهذا فإن رصانة الوعي البرجوازي كانت أيضاً عاملاً تقدمياً، لأنها كانت تحفز نشاط الإنسان دون أن تمنيه بأوهام عن قوة خارجه تسانده وتهتم به. ولكن من جهة أخرى كان يفقد القدرة على فهم مصلحة الكل ومنطقه فهماً مباشراً.

لقد قبل الأدب خلال تطوره اللاحق في القرن التاسع عشر شرطين:

شرط مشابهة الواقع فعلياً، وهو ما كانت تمليه على الأدب وجهة نظر الفرد، وشرط العلمية، أي المنطق العقلي، وهو ما كانت تقدمه وجهة نظر المجتمع.

كتب غنكور يقول: «إن جهودنا موجهة من أجل أن نحفظ لأحفادنا تصويراً حياً لعصرنا بواسطة تسجيل اختزالي لاهب يشمل الأحاديث والرسم الدقيق لحركات الأيدي وإيصال الخلجات الروحية التي تتكشف فيها الفردية، وبواسطة تدوين ذلك الفتات الذي يمنح الحياة توتراً». لقد حلم جميع الواقعين بأنه: «قد حان تزويد الفن بمنهج عتيد وبدقة العلوم الطبيعية»، كما يقول فلوبير. وقد قال فلوبير أيضاً: «أفترض أن الفن الكبير يجب أن يكون علمياً لا شخصياً»[*3]. وهو الذي صرح أيضاً: «إن «أيّما» هي أنا» كاشفاً بذلك عن السر الداخلي في الواقعية، حيث يجري التعبير عن الذاتية القصوى بموضوعية قصوى، أي أن المؤلف يصبح قادراً على فهم كل شيء، وينقلب إلى ما يشبه جهازاً سلبياً لا شخصياً يستخدمه المجتمع كأداة للكتابة (لقد قدم بلزاك نفسه على أنه سكرتير المجتمع).

وراء تخلّي الفن عن تصوير المثال تصويراً مباشراً كانت تختبئ قوته الهائلة الكامنة. إذ إننا قبل بضعة عقود من السنين فقط كنا شهوداً على المعارك التي خاضها الفن مع المنطق العقلي، وعلى انصرافه الضروري عن وقائع الحياة حوله. والآن يصبح الفن قادراً على التعامل مع تلك الأشياء، فيتسلح بها، لقد استجمعت وجهة النظر الفنية قدرتها هذه إبان زمن الرومانسية على وجه التحديد.

إن الواقعية تنبثق من الرومانسية، وتنتقم من «أمها» هذه دونما شفقة، وتجلدها جزاء موقفها «المستهتر» بوقائع الواقع الموضوعي. والحقيقة هي أن اقتراب الفن من استيعاب هذه الوقائع العادية لم يصبح ممكناً إلا بعد أن رفعت الرومانسية وجهة نظر الفن إلى نطاقات كونية. والآن عندما تتجه عين الفن من جديد إلى الواقع الأمبريقي فإنها ترى فيه شيئاً مختلفاً وبطريقة أيضاً مختلفة عما كانت تراه واقعية القرن الثامن عشر، تلك الواقعية المهذبة والعقلية. فلم تصبح رؤية الوقائع ممكنة (أي النظر إليها من الجانب نظرة محايدة) إلا بفضل ما أنجزته الرومانسية من فصل مطلق للمثال ووجهة نظره، عن الوقائع. وبغية النظر من الجانب إلى ما

أنت بنفسك قائم عليه، ورؤية المألوف، أي رؤية «ما هو أمام العيون كل دقيقة ولا تبصره العيون اللامبالية» (غوغل)، لابد للخيال الحر من توتر يفوق بما لا يقاس التوتر اللازم لإبداع صورة كورسار أو مانفرد، على سبيل المثال. أن العبقرية بسيطة بحيث إنك تتساءل: كيف لم أفطن أنا إلى ذلك، وكم هو طبيعي؟ والواقعية، وهي تبين للناس حياتهم العادية في منظور المثال وتخرج إدراكهم من الآلية، هي التي تمثلت في هذه السلسلة المتواصلة من اكتشافات الحقائق الفنية البسيطة والعبقرية، أي استخلاص الشعر من نشر الحياة ذاته. وعندما يرون في الواقعية مجرد إعادة خلق (وليس تغييراً) للواقع «على ما هو عليه»، فإنهم يرون البساطة (الملاحظة والتعبير) على وجه التحديد، ولا يرون العبقرية (الخيال، أو المصباح المسلط (projector) على المثال والموجه إلى الحياة). «لأن المحكمة المعاصرة لا تعترف بأنه يلزم كثير من العمق الروحي من أجل إضاءة اللوحة المأخوذة من الحياة المحتقرة، والسمو بها إلى أن تكون درة إبداع (غوغل-
«النفوس الميتة»، مطلع الفصل السابع).

لا شيء أمعن في الخطأ من ذلك التصور الشائع الذي يرى أن الكاتب. الواقعي ينقل ما نراه حولنا. فبيت القصيد هو أننا لا نرى، ولكننا لا نجد أنفسنا قادرين على الرؤية إلا في العمل الأدب، أي في واقعة المعاناة الجمالية. وبالتالي فإن الإحساس بالصدق لا يظهر عندنا، في الإدراك، إلا بفضل كون الكاتب قد استطاع من قبل أن يرى في الواقع العادي شيئاً لا يصدق، أي شيئاً رهيباً، رائعاً، لا معقولاً، بديعاً... الخ. ليس مصادفة أن الأدباء يكتبون دائماً عن «الإشراق»، وهو عند الواقعي أكثر توتراً بكثير. وليس مصادفة أن غوغل حين يريد نقل هذه الدهشة الإبداعية يكتب عنا عاصفة الإلهام الرهيبة «بأنها «ستهب من رأس مكلل بالرعب المقدس والألق» (مطلع الفصل الثاني عشر من «النفوس الميتة»)». إن قوة المثال التي تقف وراء أبطال غوغل الدميمين هي ثمرة وجهة النظر الكونية التي أعطتها الرومانسية للفن، فاستطاع بفضلها، حتى حين انغمس في معمعان الحياة، وحين طفت فوقه «خراطيم الخنازير»، أن يحافظ على الإحساس بالمستقبل وبحركة الحياة العنيفة («روسيا-ترويكا»).

إن الفرق بين ما يسمى واقعية التنوير وواقعية القرن التاسع عشر

سيتضح لنا إذا ما أمعنا النظر من وجهة علم الجمال في «المدرسة الطبيعية» الروسية، مثلاً، في المقطع التالي من رواية غوته «فيلهلم مايستر». فبعد أن يتحدث بالتفصيل عن عرض قدّمه مسرح الهواة العمالي في معمل يقع في غابة بديعة، يتابع غوته بإيجاز: «إن باقي أمور بصلنا التي رتبها شيئاً فشيئاً في المواقع الجبلية الكبيرة والصغيرة لم تكن تسير بقدر كبير من النجاح والرضى. فبعض المدينين له طلبوا تمديد الأجل، وآخرون ردوا بفظاظة، وقسم ثالث أنكروا الدين. وتبعاً لتعليماته كان عليه أن يستدعى بعضاً منهم إلى المحكمة فاضطر للبحث عن محام وإعطائه التعليمات وحضور الجلسات والقيام بعد بكثير من الواجبات الكريهة، المماثلة» (4*).

فلنتصور كيف كان سيتشبّث بهذا الموضوع بلزاك أو دوستويفسكي أو ديكنز! أي طباع متنوعة وأوضاع حياتية كانت ستمثل أمامنا، وكيف كانت ستتصعد عبرها (schone seele)(5*) لبطلنا. أما غوته فلا يظن بعد بوجود مشكلة جمالية هنا، ويمر بهذا الموضوع مرور الكرام، بينما نقع في الصفحة التالية على وصف مسهب لـ «فتاة توزع الورود وأزهارا أخرى». إن البطل-الذات عند غوته هو الذي يحدد موضوع السرد. كما أن غوته ينظر إلى العالم بعيني بطله، بمعنى أن الظواهر التي لها طابع جمالي مباشر في الحياة-كالحب والمسرح، والممثلين، والفن، والطبيعة-هي وحدها التي تقع في مجال الاهتمام والتصوير لديه. فالمثال هنا يعاد خلقه مباشرة، وليس من خلال التلميح إلى الظواهر «غير المثالية» في الحياة، على نحو ما نرى في واقعية القرن التاسع عشر.

وهاهو ذا الفن، المسلّح بالمثال لا كموضوع بل كوجهة نظر، ينقض للإحاطة بوقائع لا حصر لتنوعها في الحياة العادية. وبما أن عدد المثل والأحلام كان في البداية أكثر من كاف، ولم تكن القدرة على نسخ الطبيعة بدقة قد صقلت بعد، فقد انصب الاهتمام كله على الإحاطة بسطح الحياة الأمبريقي، وعلى جعل الفن مرآة للحياة اليومية تضمن «التعرف». وكما كان صعباً ارتقاء هذه الدرجة الأولى، كذلك بعد اعتلائها، كان من العسير إدراك أنها ليست لب المسألة، إنها مجرد مقدمة، ولابد من فكرة فنية تكثيفية.

أن مجمل تاريخ نشوء واقعية القرن التاسع عشر وأزمتها في نهايته إنما هو مرتبط بالإحاطة بالواقعة والصورة شبه العلمية والأفكار العقلية والدقيقة

والانطلاق منها.

أن الأدب الروسي، الذي أعطى نماذج واقعية راقية، قد حمل إلى الأدب العالمي في القرن التاسع عشر تجديداً يرتبط تحديداً بكون النزعة العلمية وصدق التفصيلات قد أصبحا فيه أدوات للتعبير عن تلك الأفكار الفنية الجبارة والشاملة التي كان الغرب قد فقدها في ذلك الوقت.

إن الموقف من الواقع الموضوعي، مفهوماً بوصفه واقعاً محيطاً، الموقف من الموجود، يصبح حجر الزاوية بالنسبة للأدب الآن، في القرن التاسع عشر. فقد عبر المبدأ الهيغلي القائل إن «كل ما هو واقعي معقول وكل ما هو معقول واقعي» تعبيراً واضحاً عن الانعطاف المميز لأوروبا في العشرينات والثلاثينات من القرن التاسع عشر نحو الموضوعية، وعن الاحترام لهذه الموضوعية ولعقل الحياة نفسها كيفما كانت، وليست تعبيراً عن الاحترام لتصوراتنا الذاتية عنها سواء في شكل المثال العقلي في القرن الثامن عشر أو في شكل الأحلام الرومانسية للروح الرائعة (Schone Seele) وهي الأحلام التي تخاف الاحتكاك بالوقائع.

غير أن هذا المبدأ كان يحتمل تفسيرات مختلفة. فقد كان الرومانسيون أيضاً على صلة بالواقع، إلا أنه لم يكن له عندئذ معنى الواقع المحيط، بل كان بين الواقعين فراق حاد. يضاف إلى ذلك أن المجتمع البرجوازي، حين كان لا يزال على تقدميته إبان تكونه، حدث ما يشبه الاتفاق المؤقت بينهما، مما هيأ التربة لكي يكتسب هذا التعبير عن المحيط طابعاً فنياً. ولكن حين ستجري في المذهب الطبيعي (naturalism) مطابقة ما هو واقع مع ما هو موجود، فإن ذلك الفن وثيق الارتباط بإعادة خلق العالم المحيط سوف يصاب عندئذ بانسداد الشرايين.

إن نضال الطبقة العاملة الثوري الذي سيكشف للفن عن مثال جديد للواقع المختلف اختلافاً حاداً عن الواقع المحيط سوف يعطي أساسا لنهضة فنية جديدة.

وتبعاً لذلك كان موقف الفن من الواقع يتغير. فعلى تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حين كان مغزى الحركة التاريخية كله يكمن في إعادة صوغ «وقائع» العالم المحيط إعادة عاصفة، كانت الوقائع، كشيء مستقر ومحدد، تنطوي على واقع أقل كثيراً مما انطوت عليه عملية تغييرها نفسها.

كانت الوقائع عندئذ تطفو على سطح نهر الحياة، مثل قطع الجليد أثناء الفيضان، مكونة خليطاً هائجاً. فلم تكن العلاقة الداخلية بادية فيها بعد. وطبيعي وقتذاك أن كان التعبير عن إيقاع الواقع المتحرك، والمحمول فقط في نفوس الناس كمثال، هو الشيء الرئيس من الوجهة الجمالية.

تقول يليستراتوفا في كتابها عن بايرون: «والأمر المميز، كما تبين مذكرات هذه المرحلة (1813- 1815)، مرحلة الملاحم الشرقية: كورسار»، الغاوور» وغيرهما. غاتشف)، أن بايرون يختبر قواه إبّان هذه الفترة في جنسي الكوميديا والرواية (رواية السيرة الذاتية، كما يبدو)، ولكنه عن وعي يوقف عمله في هذا المجال/ ويقضي على تجاربه الأولى لأن «المشهد كان يتحول إلى واقع». وهو يبدي على ذلك ملاحظته فيقول: «في الشعر أستطيع أن أبقى بعيداً عن الوقائع»[*6].

ما الذي كانت تعنيه «الواقعة» حينذاك، وماذا كان يمكن أن يعني البقاء بعيداً عن الوقائع في مرحلة الانكسار الحاد لجميع الوقائع؟ إن البرجوازيين من إضراب بيكوك كانوا يدعون الرومانسيين إلى هذا الشيء تحديداً، أي إلى الرصانة. وعندئذ يكون معنى ذلك أن يصبح المثال عبداً لنظام الأشياء القائم، تماماً كما يصبح الإلهام عبداً فيما لو التفت إلى قواعد المنطق. كان من المحتم لو تحقق ذلك أن يؤدّي إلى هبوط أفق الفنان إلى الأرض، وإلى فقدان المنظور البعيد والإحساس بالحياة على أنها وحدة. لذلك كان شيلي يفضل الملحمة على الرواية: «ثمة بين القصة[*7] (story) والقصيدة (الملحمة- poem) فرق هو أن القصة عبارة عن قائمة من الوقائع المختلفة (catalogue of detached facts) التي ليس بينها علاقة غير علاقة الزمان والمكان والظروف (circumstance)، والسبب والنتيجة، والفرق الآخر هو إبداع الأحداث (creation of actions)... أحدهما خاص، والآخر عام... إن القصة التي تتحدث عن أحداث منفردة هي المرآة التي تعتمد وتشوه ما يجب أن يكون رائعاً، والشعر (poetry) هو المرآة التي تجعل ما هو مشوه رائعا» *. وبديهي أن هذا الفرق الأخير ليس دعوة إلى تزيين الواقع.

إن على الشعر أن يبرز جوهر الحياة المتحركة والمثال اللذين يحجبهما ويشوههما ظاهر الأشياء، إذ إن هذه الأخيرة تجتذب الانتباه إلى نفسها كما تجتذب الانتباه إلى ما هو حقيقي، فيفقد الشاعر فهم الحياة على أنها

وحدة.

إن تزيين الواقع هو المسار الآخر تماماً للوعي عندما تبدو الوقائع العينية، ظاهرة الأشياء، تجسيداً مباشراً للمثال. غير أن حساسية موقف الرومانسية السلبي من الواقع المحيط كان يعيها الرومانسيون أنفسهم وعياً حاداً (المفارقة الرومانسية). وما أن أثارت الرومانسية أرواح النفي والشك (مانفرد، قايين وآخرون) حتى انقلبت هذه الأرواح إلى الرومانسية نفسها، و«أغرتها» بأن تذوق «شجرة معرفة» العالم الخارجي. فقد غدت المفارقة الرومانسية بداية «التهام الذات» بالنسبة للرومانسية.

وفي بداية الربط بين الوقائع الخارجية والجوهر-على نحو ما نرى لدى هوفمان وغوغل وهوغو مثلاً-يتحد هذان الجانبان مباشرة، ويوضع أحدهما بإزاء الآخر. ومن ذلك ينتج الغروتيسك: إذْ إن أكاكي أكاكيفتش هو تارة موظف تافه، وتارة شبح غيبي-سارق معاطف. لكن فيما بعد، عندما يصاغ مبدأ الواقعية في التعبير غير المباشر عن الجوهر عبر العلاقة المتبادلة بين الشخصيات، فإن هذا الجوهر يظهر أيضاً بطريقة مباشرة «في الاستطرادات الغنائية». وفي عشرينات وثلاثينات القرن التاسع عشر أصبحت «وقائع» الواقع البرجوازي الجديد تفهم لا على أنها تكديس عفوي، بل اكتسبت استقراراً وتحديداً نسبيين.

وإذا كانت الحركة العميقة للحياة تختلف فيما مضى اختلافاً حاداً عن الحياة نفسها، وتبرز من تحت شكلها الخارجي، فإنهما الآن تبدوان كأنهما قد التأمتا مؤقتاً. هذا التناقض بينهما؛ أعني التناقض الذي لا تفارقه عدسة الفن أبداً، قد ظهر الآن من الخارج كتناقض في الواقع المحيط نفسه، أي كصراع مصالح وأهواء في المحيط الحياتي الفعلي: في الأسرة، في البورصة... الخ. لقد أصبح من الممكن الآن تصوير كل هذا الخليط من الوقائع، لأنه كان للواقعة نفسها عندئذ صفة «المثال»، وكانت تلقي هذا الضوء أو ذاك على جوهر الحياة ككل. لهذا فإن الواقعية تبدأ من الحماسة للتدوين المحض، من الفرز البسيط للوقائع من تيار الحياة (قارن: «الرسوم التخطيطية عند بوز، الرسوم التخطيطية الفيزيولوجية في المدرسة الطبيعية بروسيا، اللوحات التخطيطية عند بلزاك).

وهاهو ذا التغيير الأهم قد حدث، إذ إن الواقعة المصورة نفسها هي

التي أصبحت تقرر مضمون العمل الأدبي وحدوده. أنها تضفي عليه الوحدة، وهذا يؤدّي إلى أن يتطبق مضمون العمل الأدبي مع مادة الإبداع، والفكرة مع الموضوع، وإلى أن يغلب نسيج الواقع على شكل الفن. على أنه لم يخطر ببال أحد في الفترات الأولى أن «رؤية» الواقعة نفسها هي نتيجة تلك الصفة الجديدة التي اكتسبتها عدسة الفن، أي هي حاجة جمالية، وأن الفكرة الفنية والاهتمام بشيء محدد إنما يسبق إبراز هذه الواقعة بالذات، مثل ما يسبق وجود المرآة الانعكاس. وبخلاف ذلك فإن ما هو ماثل أمامنا ليس فكرة المؤلف، بل هو مادة تخفي وراءها فكرة لا نراها رؤية مباشرة.

إن المضمون (الفكرة) مساو هنا للشكل (للمادة). وعلى العكس، فالشكل (الفكرة الفنية) لا يرى وراء المادة.

إن الترهل نفسه الذي أصاب في هذه المرحلة جميع أشكال الفن وأجناسه إنما كان نتيجة نشاط هائل لعملية الفن نفسها. وهذه العملية لم تكن مرئية وراء المادة التي اقتحمت الفن. وفي الماضي، حتى غوته، كان الطموح الأول للكتاب هو الوحدة، هو الرغبة في إبداع الكل بوصفه عالماً مستقلاً، أو جسماً. أما الرومانسيون، وخصوصاً شليغل، فكانوا يقفون ضد الوحدة بكل قواهم، لأنها كانت تفضي إلى التكلف والافتعال بغية الربط بين الأماكن الحية والملهمة بالفعل، وكانوا يفضلون المقاطع (fragmentariness).

إلا أن تفتت الرؤية الفنية نفسه، هذا الذي لم يسمح في القرن التاسع عشر بإبداع نشيط وطبيعي لتصميمات فنية عظيمة تضاهي «دون كيخوته» و«فاوست»، إنما هو أمر ذو دلالة. وليس إلاّ الواقعية الروسية-ملاحم تولستوي ودوستويفسكي-ما أبدع من جديد كيانات فنية مكتملة، لا تتحدد بالمادة، وإنما بالفكرة الفنية الجبارة.

ولقد حدث الشيء نفسه في بداية الواقعية، حين كانت فاعلية المثال قوية. وهذه الفاعلية هي التي رعاها التنوير أو الرومانسية. ومن هنا تنبع تصورات ستندال الفنية المتماسكة، على الرغم من أن روايته «لوسيان ليفن»، التي كتبت في وقت متأخر، تكشف عن ترهل في الشكل، وعن سلطان المادة على الكاتب. حقاً، كان لا بد حينئذ من تدمير سلطان الكاتب على عمله الأدب لكي لا يكون مشروعاً وهمياً، ولكي نولي ثقة أكبر للحياة نفسها حتى يتدفق تنوع الحياة في الأدب بحرية. من هنا تنبثق الدعوة إلى اللاشخصية،

وإلى اختفاء الكاتب خلف الأبطال والمادة، وهو شيء لم يعرفه الوعي الجمالي في العصور السابقة. وهاهو ذا بلزاك يعلن نفسه مجرد أداة سلبية، مجرد سكرتير، يسجل ما يمليه عليه المجتمع نفسه. إن ما يصبح حاملاً للوحدة هو المجتمع وحده، أي الحياة بأسرها إجمالاً، وليس فكرة المؤلف الفنية الخاصة، المميزة التي تبدع كياناً مميزاً.

إن اختفاء المطالبة بالوحدة في كل عمل أدب لا يشهد إلا على أن الكاتب قد أدرك ضرورة الانتقال إلى وحدة ذات بعد آخر تكون بالفعل وحدة حقيقية: إنها المجتمع، أو البشرية بأسرها، وهذا البعد يجري إلحاقه الآن بالأدب. إن ما يجب أن يصبح كياناً هو «الكوميديا الإنسانية» كلها، وليس إحدى الروايات التي تتكون منها، إذ إن كلاً من تلك الروايات هو مجرد نقطة على الطريق الذي يمتد امتداداً لانهائياً، طريق الإقبال على كنز الحياة بنهم يقطع الأنفاس. «الإحاطة بكل شيء»-ذلك هو مبدأ الفن الجديد الذي عبر عنه تولستوي بهذا الإيجاز. لذلك تزول من الأدب أسماء أجناس قديمة راسخة، بينما لمعت الاسكتشات والمشاهد (مشاهد الحياة الخاصة، والحياة الباريسية، والريفية، والعسكرية عند بلزاك)، والدراسات (etudes) («دراسات في طبائع القرن التاسع عشر) كعنوان فرعي لـ «الكوميديا الإنسانية»)[*8]. والقصة الوسطى [*9] (لم يبق في العنوان إلاّ سمة فضفاضة واحدة هي القص) بوصفها أكثر الأجناس البشرية حرية وأقلها ارتباطاً بحبكة محددة هي التي تحتل المقدمة وتكاد تطغى على الرواية. (ولنتذكر فكرة بيلينسكي القائلة: إن النثر-أي الرواية وبالأخص القصة الوسطى- تطغى على الشعر في الأدب الروسي في أربعينات القرن التاسع عشر). أما مصطلح «رواية» فإنه كثيراً ما غدا يستخدم لا انطلاقاً من التنظيم الداخلي، وإنما من حجم العمل الأدب فحسب، أي من عدد الشخصيات. وفي مقابل ذلك تظهر إمكانية لإطلاق اسم «ملحمة» على عمل مثل «النفوس الميتة». فتسمية «الملحمة» لم تعد هنا توصيفاً ذا علاقة خارجية بالجنس الأدبي، وإنما هي توصيف مضموني لملحمية هذا العمل لا يرى من الخارج، كما لا يُرى المثال الرفيع للإنسان عند غوغل وراء شخصيات الإقطاعيين.

إن العمل الأدبي مهلهل الشكل يكتسب في داخله أيضاً بنية حرة جداً، وهو كثيراً ما يخاط من مزق، كرواية بلزاك «امرأة في الثلاثين» مثلاً. يقول

غريفتسوف: «هذه القصة كلها، كما يبين تاريخ نصها، هي عبارة عن تجميع آلي لعدد من القصص القصيرة المستقلة كتبت في سنوات مختلفة ونشرت في البداية كل على حدة. كان للبطلات أسماء مختلفة، ولم يكن متشابهات من حيث الجوهر أيضاً، ولكي يجعل منها بناء واحداً لجأ بلزاك إلى اعتبار هذه القصص فصولاً، واقتصرت التعديلات تقريباً على أنه أعطى جميع البطلات اسما واحداً، فلم يحصل على وحدة. إن هذه القصة ليست متناقضة بنبرتها العامة فحسب، بل بتتابع الأحداث الخارجية أيضاً. والخيوط التي خيطت بها مجموعة القصص القصيرة لتكوّن هذه القصة إنما تظهر في كل مكان. إن صعوبات كبيرة رافقت ظهور هذه القصة المخفقة ظاهرياً بالجملة، والتي على الرغم من إخفاقاتها الواضحة خلقت انطباعاً بالجدة والقوة وذلك بفضل الصدق والبساطة في مشاهدها الاحتجاجية»[10*].

صحيح تماماً أن العمل الأدبي الآن يخلق تأثيراً جمالياً بفضل حيوية مادته، والتوصيفات السيكولوجية، والمشاهد الدرامية المتفرقة، والاستطرادات الاجتماعية حول قضية ما من «قضايا» الساعة الملحّة (خصوصا قضية المرأة... الخ)، ولهذا فهو ليس محتاجاً البتة إلى عزل نفسه عن الحياة، بوصفه عملاً من صنع أيدي البشر، لكي يمكن التمتع من الخارج كمادة جمالية متميزة: أي باتساق بنيته، وبرشاقة أسلوبه... الخ.

غير أن قدرة العمل الأدبي نفسها على أن يكون مرآة للواقع تتطلب انفصالاً عن الواقع يتسم بشدة التوتر والفعالية. إذ إن المسافة الآن تتحقق لا كمسافة تاريخية بين حدث تم وآخر قد أضفت عليه الذاكرة طابع المثالية، بل بوصفها القدرة التي يتمتع بها الكاتب في أي لحظة من الأبدية ومن المستقبل، على أن ينظر إلى الرعشة الحية في الحاضر، في اللحظة الراهنة.

إن حركة العمل الأدبي الداخلية هي قبل كل شيء تضخيم للمادة الحياتية، وليست تطوراً ذاتياً للفكرة الفنية المبتكرة. لقد كان بلزاك يشتغل بكتابة عدد من الأعمال الأدبية في وقت واحد، وهذا يعني بوضوح أنه لم يكن يستطيع أن يرسم في الحال حتى النهاية الخيط الداخلي لكل واحد من تلك الأعمال. لكن جهل الكاتب نفسه بما سيجري فيما بعد إنما يمثل حقيقة عظيمة، ويمثل بلوغ مرحلة جديدة من الوعي الفني: أي الثقة بالحياة نفسها.

إن الكاتب يعتمد على الحياة، يسلم بالمسارات المفاجئة نفسها، تلك التي تسلكها الأوضاع (دع الأمور تمضي عفوياً) ولا يقدم تصميما قبلياً، أي مخططاً أو تنظيما مسبقاً للعمل الأدبي(*11)، فذلك أمر كان كل من دانتي وشيلر لا يزال قادراً عليه، (كان شيلر يرسم مخططاً لعلاقات الشخصيات وطبائعها قبل البدء بكتابة الدراما). ومن هنا تنشأ إمكانية الكاتب في معايشة الظروف، والتجسد في شخصيات، وإذابة فعله وتفكيره فيها من خلال البطل وبمنطقة. وقد أدّى هذا إلى أن صارت رؤية العالم تتألف من حجوم وحلقات كثيرة تميز الواقعية تمييزاً كبيراً وتتجلّى على أسطع وجه في الرواية متعددة الأصوات (البوليفونية) لدى كل من تولستوي ودوستويفسكي.

لم تعد الشخصية، كما كانت في رواية القرن الثامن عشر (فيلدنغ، ستيرن، ديدرو)، بؤرة تتكثف البيئة حولها، بل إن ما يحتل المركز الآن هو البيئة والأعراف التي غدت الشخصيات مجرد وظائف لها. إن الإنسان هو الموضوع (object) الذي تضاف إليه القوى الاجتماعية (على العكس من ذلك، فإن نقطة الانطلاق عند ستندال هي العاطفة القوية، أي فعالية الإنسان الفرد). ففي «الكوميديا الإنسانية» نجد عند بلزاك شخصيات واحدة تتكرر في مؤلفات مختلفة، وهي تظهر لنا من جوانب متباينة لا يمكن الجمع بينها في كثير من الأحيان، بحيث لا يكون شيء مشترك بين شخصيات راستينياك، أو بين شخصيات فوتران المتعددة إلا مجرد الاسم. إن بلزاك لا يتتبّع الطبع. لذلك ما من مسوغ داخلي لدراسة تعني مثلاً بـ «صورة راستينياك (أو فوتران) في «الكوميديا الإنسانية»». إن كل مؤلف من مؤلفات بلزاك هو عبارة عن ظرف، أو حالة، أو عقدة تنجذب إليها الشخصيات. ثم نجد في المؤلف التالي وضعاً آخر، أو حالة أخرى، بينما الأسماء التي تعرضها تكتسب هنا صفات جديدة تماماً.

وهكذا فإن «للفوضى» في مؤلفات بلزاك ودوستويفسكي جمالاً خاصاً. إنها تعبر عن النبض الحي للحياة الحرة، هذا النبض الذي يحطم كل تخطيط مسبق، ويعصف بقيود مخططات المنطق العقلي، بل بقيود مخططات المنطق الفني القبلي.

وقد يبدو هذا التأكيد كأنه شديد التناقض مع ما فرضه الواقعيون على

أنفسهم من متطلبات التوجه العلمي والوضوح والدقة والمنطقية. وإذا كنا حتى الآن نتفحص جانباً واحداً من الواقعية، أي الإحاطة بالواقعة الحياتية، فينبغي الانتقال الآن إلى جانب آخر بالقدر نفسه من الضرورة الداخلية، ألا وهو مثال (ideal) العلمية.

في البدايات، حين تبدى المثال، أو الفكرة الفنية التي حطت الرومانسية من قيمتها، بوصفه نزعة ذاتية، وإضفاء للمثالية على الحياة، أو قولبة لها، فإن تيار المادة الحياتية والملاحظات الذي يفتقد الشكل كان من واجبه وفي وسعه أن يكون منظما من الناحية الخارجية أيضاً، وذلك بواسطة ما في العلم الوضعي من تصنيف منطقي وأفكار عقلية. فعندما كان الأدب شديد التشبث بالوقائع الحسية-المادية في الحياة، لم يكن التعامل بادئ الأمر مع هذا التيار يهدد تصوير الحياة الفني بالذوبان في الفكر المجرد. علاوة على ذلك، فإن أفكار العلم العقلية نفسها كانت في القرن التاسع عشر تتميز نوعياً من أفكار العقل في القرن الثامن عشر. فإذا كانت هذه الأخيرة ميالة إلى تصور فلسفي كلّي للحياة، أي كانت تتاخم لهبّ الوعي الفني، أو المثال، فإن العلم البرجوازي في القرن التاسع عشر قد تخلى عن المطالبة بالمطلق ولم يحتفظ لنفسه إلا بالمنهج الدقيق في المعرفة التجريبية لحقول الوجود الخاصة. وبما أن العلوم الطبيعية، لا العلوم الاجتماعية، هي التي أحرزت عندئذ أكبر نجاح في حقل المعرفة الموضوعية الدقيقة، فإن منهجها في البحث هو الذي أصبح المثل الأعلى بالنسبة للكتاب.

فالعلم «الوضعي» في القرن التاسع عشر لم يعط، بالتالي، ما يسمى نظرة إلى العالم أو فكرة رائدة. لقد كانت الفكرة الرائدة الوحيدة تكمن في تصوره المجتمع على صورة نسق لأنواع الطبيعة بوصفها كلاًّ بيولوجياً، ولكن حتى هذه الفكرة الرائدة نقلاً بسيطاً لمنهج التصنيف والجرد[*12] (inventarisation) إلى كيان المجتمع. وكانت سكونية اللوحات والوقائع غير المترابطة-في مادة العمل الأدبي-تكتمل بسكونية مماثلة في التفهم. فقد كان الفهم يختزل، كما بدا، إلى مجرد توزيع لوحات الحياة والشخصيات تحت عناوين ونماذج مثل: مشاهد من الحياة العسكرية، أو الخاصة أو الريفية أو الباريسية. وكان التنميط يُفهم على أنه انتقاء أهم الملامح المشتركة بالنسبة لكائن اجتماعي معين. وكانت عبارات من نوع: «هناك صنف من

البشر» بهدف «إحصاء العيوب والفضائل»[*13]، كما يقول بلزاك في مقدمة «الكوميديا الإنسانية». ولم يتضح إلا فيما بعد أن خلق النمط ليس هدفاً، بل هو وسيلة ونتيجة لخلق عالم أو كيان فنيّ كامل.

لم يكن ذلك إلا عملاً فنياً تمهيدياً قامت به الواقعية لامتلاك ثروة الحياة تماماً، كما لم تكن التصنيفات بعدُ علما بالمعنى الدقيق ولا تقدم معرفة علمية.

ولم يستفد الأدب من منهج العلوم الدقيقة التصنيفي إلا في أول الطريق. ومن المفيد هنا أيضاً أن نتتبع كيف أن جميع إنجازات الأدباء الفنية مرتبطة بأنهم، خلافاً لأوهامهم هم، لم يكونوا متسقين. أما الأوهام فكانت عظيمة. فأكاليل الغار على رؤوس العلماء أصبحت لا تمنح الأدباء الطمأنينة الآن. وإذا كان الرومانسيون الألمان قد خصوا الشاعر، العبقري، بمنزلة أعلى من منزلة العالم بما لا يقاس فإن الواقعي بلزاك الذي لم يكن لديه أي ثقة، ولم يقدّر نفسه كفنان عظيم، كان بخنوع يتزلف لتافهين من الوضعيين في عصره، فيجهد ليبدو عالماً، ويتبجح بسعة معرفته بالأسماء والمعلومات، تماماً كما كان لا يثق بجمال ديمقراطيته، أعني ديموقراطية الدهماء (plebeian)، ويسعى جاهداً ليبدو مدللاً متألقاً في الصالونات الأرستقراطية. إنه يقتحم جميع الميادين: الاقتصاد السياسي، والمغنطيسية، والوراثة والقانون، والسياسة، والقضايا العسكرية، ويفكر في سلسلة «دراسات تحليلية» محض مثل: (فيزيولوجية الزواج»، «باثالوجيا الحياة الاجتماعية» و «مبحث (monograph) في الفضيلة («قارن أيضاً مبحث ستندال «في الحب»). ويظهر من مقدمة «الكوميديا الإنسانية» أن بلزاك إجمالاً لا يفوق بين الكاتب-الفنان والفيلسوف والعالم، ويضع بين الكتّاب ليينتس وكانت وآخرين. إنه يدعو إلى مبادئ ثابتة ويخشى الاتهام بالتناقض أكثر مما يخشى النار. فهو يثني على ما يورده من كلمات السياسي الكاثوليكي بونالد :«يجب أن يكون للكاتب آراء راسخة في قضايا الأخلاق والسياسة، وينبغي أن يعتبر نفسه معلم الناس، لأنهم ليسوا بحاجة إلى واعظين كي يشكّوا ...». لقد اتخذت هذه الكلمات العظيمة قاعدة لي في وقت مبكر... لذلك إذا أرادوا اتهامي بالتناقض...»[*14] آه! بل ويا للتناقضات التي سيتبين أنه واقع فيها! سوف يكشف أنجلز على نحو باهر عن المغزى الدقيق لتلك

التناقضات، مبيناً كيف كان الفنان يطغى على العالم والسياسي في بلزاك. وهذا بالضبط ما أدّى إلى أنه، وهو يتبع صوت الحياة الحية، كان يناقض نفسه في كل خطوة. لقد كان يصبّ سيلاً كاملاً من الأحكام على هذه الصفحة بصدد واقعة ما، ثم بعد بضع صفحات، وبصدد واقعة أخرى يمضي وبطريقة مجردة يبرهن على فكرة مناقضة تماماً لسابقتها. لقد أصبح معلم الحياة بالنسبة للقارئ الذي كان في واقع المجتمع البرجوازي، المتآلف ظاهرياً والمنظم «عقلانياً»، يحتاج على وجه التحديد إلى «واعظين لكي يشك».

أما بخصوص النظرة إلى المجتمع، على أنه جسم عفوي-طبيعي تقبّله بلزاك وواقعيو القرن التاسع عشر الأوروبيون الغربيون الآخرون كمسلّمة، فإنها قد لعبت عندهم دوراً مخالفاً للدور الذي قامت به عند علماء الاجتماع. فلئن كان علماء الاجتماع قد صدقوها تماماً، فإنها من تلقاء نفسها كانت تتحول عند الكتاب إلى مجاز هائل يتيح النظر إلى المجتمع من وجهة نظر الطبيعة. وبهذا كان يتحقق في الشكل الوهمي للنزعة البيولوجية الاجتماعية مبدأ دمج المجتمع والطبيعة، واستشفاف أحدهما من خلال الآخر، وهو المبدأ الذي تقوم عليه رؤية العالم فنياً، أي الصورة. وبهذا المعنى فإن اللجوء إلى العلوم الطبيعية قد أدّى إلى الأدب أيضاً دوراً مميزاً، فأتاح للمجتمع والناس الخلاص من كثير من أوهامهم عن أنفسهم والنظر إليها من منظور أوسع وإن كان ما زال منظوراً مجرداً في معظمه.

غير أن محدودية هذا الفهم للحياة، الذي طرحه منهج العلوم الطبيعية على الفن، قد تجلت على نحو ساطع في طموحات الأدباء لكي يسدوا بطريقة ما ذلك النقص في النظرة المتكاملة إلى العالم، أو في الفكرة الرائدة، وذلك باللجوء إلى نظريات لاعقلانية ولا علمية البتة. وفجأة يطلب سكرتير المجتمع، العالم الرصين المبجل أو نوريه دي بلزاك، تفسيراً فلسفياً متكاملاً للوجود من صوفية (mystic) سويدنبرغ الذي قدم شكلاً إيهامياً للجن وللنزعة المغنطيسية الروحية المبثوثة في العالم، وفي هذا الشكل هيمن المنطق الدياليكتيكي وسلطة البشرية ككل وكائناتها-الجن-على الخبرة الفردية الضيقة والمنطق العقلي لدى الفرد.

وهكذا فإن الانطلاق وحرية الخيال التامة يصبحان عنده إكمالاً لعبودية

ذات مظهر علمي للخبرة والضرورة. وهنا يظهر أن منهج علم الحيوان (Zoology) التجريبي ما هو إلا منهج ثانوي بالنسبة للمنهج الفني، أي مجرد جانب منه.

ومن جهة أخرى، حين أحس بلزاك إحساساً غامضا بأن المجتمع جسم متكامل له منطقه الخاص الذي لا يمكن اختزاله، وأنه تجميع لحوافز ومصالح أنواع مختلفة من الناس، وجدناه يبحث عن منظومة متكاملة من النظرات الاجتماعية ويتشبّث بأفكار الكاثوليكية والنظام الملكي. فجميع تقلبات بلزاك هذه باتجاه ما هو غريب عنه تبين أن الواقعية، بوصفها المبدأ الفني الجديد للفن، لم تكن بعد في ذلك الوقت قد اكتشفت طبيعتها المميزة، والجمالية تحديداً، فاستعارت عكازين من المجالات الأيديولوجية المجاورة.

على أن اكتشاف الطبيعة الجمالية للواقعية بالذات كان في الحقيقة أصعب من اكتشاف الطبيعة الجمالية لجميع أشكال الفن الأخرى، لأنها هي، أعني الشكل الجديد للمثال كما أوضحنا في البداية، قد غاصت غوصاً عميقاً في المادة، وفي موضوع الحياة، بعد أن خلقت وهماً بأن العمل الفني ينطوي على نفس المضمون والأفكار التي في الحياة وفي العلم على حد سواء. وكان ذلك يعني أنه ليس لما هو جمالي علاقة إلا بمجال التنظيم الخارجي لهذه المادة، أي بالشكل المجازي، وبالمهارة، أو بالأسلوب. فالجمالية (aestheticism) إذا هي الابن المباشر لأوهام الواقعية عن نفسها. وكانت بنفس القدر وحيدة الجانب ومحدودة في محاولتها إظهار خصوصية جوهر الفن على أنها نشاط فعال، وذلك بعد تصورها القاصر الذي كان يرى الفن شكلاً مميزاً من أشكال المعرفة العلمية، أعني التصور الذي كان سائداً في المرحلة العلمية من الواقعية[*15]. إن فلوبير يحيي ذلك التصور الذي يرى في العمل الفني عالماً كاملاً منغلقاً على نفسه. وهو بمحبة يصقل كل جملة لأنه يرى أن سيطرة الفنان على المادة تكمن في الأسلوب. ولكن شيئاً فشيئاً تصبح هذه السيطرة أداة وهمية في تجاوز الواقع البرجوازي البشع، أي أداة تجاوز في وعي الفنان وحسب. لقد كانت تصورات الفنانين الوهمية تعوقهم عن إدراك الخصوصية الحقة لفنهم بالذات. هذه الخصوصية كانت تكمن في الفكرة الفنية المتكاملة، وتتحقق في نتاجات الواقعية الرفيعة:

ستندال، دُيكنز، و ثيكري، و بوشكن، و غوغل وغيرهم، إلا أن الوعي بها لم يكن قد تم بعد. ومن جهة أخرى فإن ذروة الواقعية الرفيعة ستظهر فيما بعد، أي في واقعية الأدب الروسي إبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

الحواشي

(*) تختلف رواية القرن الثامن عشر عن واقعية القرن التاسع عشر بافتقارها إلى «ما وراء النص».

(*1) هناك كان يمكن توقع التعرف على الموضوع، أي الأساطير. والعمل الفني الواقعي لا يأمل ذلك، بل هو يقدم كل شيء في ذاته حسب الموضوع.

(*2) النظرية الأدبية الرومانسية الألمانية. (وثائق).... ص 172.

(*3) بيانات الواقعيين الفرنسيين الأدبية، دار الكتاب في لييننغراد،1925 ص 15- 16.

(*4) غوته، المؤلفات في ثلاثة عشر مجلداً، ج-7، موسكو، مطبعة الدولة «الأدب الأجنبي» 1935، ص 98.

(*5) بالألمانية في الأصل، ومعناها: الروح الرائعة.

(*6) يليستراتوفا بايرون. موسكو. دار أكاديمية العلوم السوفييتية، 1956، ص 75.

(*7) إن روايات القرن الثامن عشر، أي قصة الحياة (توم جونس.. الخ) كانت (stories). أما مصطلح (novel) بالنسبة للرواية فله مضمون آخر أكثر فعالية. ض Shelley, Percy Bysshe,-A Defense of Poetry.-Shelley's Literary and. 128.philosophical Criticism, London, Henry Frowde, 1909,

(*8) حتى هوفمان انطلق في تسمية جنب مؤلفاته من الداخل، من المضمون «مسرحيات خيالية بروح كاللو»، أي أنه أشار إلى طابع وطريقة القص.

(*9) القصة الوسطى هي بين القصة والرواية. وهي في رأينا التسمية الأدق لكثير من الروايات العربية. فأواخر الستينات صرح نجيب محفوظ مثلا، أنه لم يكتب رواية واحدة بعد الثلاثية، بدءا من «اللص والكلاب» وانتهاء بـ «ميرامار». المترجم.

(*10)غريفتسوف، كيف كان بلزاك يعمل. موسكو. غوسبوليتيزدات، 1958، ص 35- 36.

(*11) بغية التحرر من التصميمات الفنية التقليدية ينتقل الأدب إلى الجريدة، وإلى المجلة (قارن أوجين سو، ديكنز؛ بوشكن، بلزاك، بيلينسكي). وتنشر المؤلفات الآن على شكل مسلسلات وإصدارات بحيث إن الكاتب لا يملك إمكانية رؤية مؤلفه ككل ليجري على بدايته التعديلات التي فرضتها النهاية. وبهذا المعنى فإنه مثل ما ساعدت ظروف السوق البرجوازية في بداياتها على توسيع حرية الإبداع الفني وإمكاناته، فإنها أيضاً أصبحت فيما بعد أعظم عائق أمام إنتاج أعمال أدبية متكاملة. ولهذا بالضبط استطاع تولستوي، وهو يكتب في منطقة هادئة، بعيدا عن ضغط السوق، أن يبدع عوالم فنية مكتملة.

(*12) إن عملية مسح المجتمع وجرده، التي قام بها بلزاك، هي نفسها لم تصبح ممكنة إلا على أساس نظام تقسيم العمل الثابت نسبياً، والذي كان آخذاً بالاستقرار في الإنتاج الاجتماعي.

(*13) بلزاك. المؤلفات. ج-أ، غوسبوليتيزدات، 1951، ص 6.

(*14) المرجع السابق، ص 7.

(*15) إن عدم وجود أي قدر من النزعة الجمالية المؤثرة في الأدب الروسي خلال القرن التاسع عشر إنما يعود إلى أن الأفكار نفسها في الواقعية الروسية لم تكن ذات طابع عقلي، بل كان

طابعها فنياً، وكانت خصوصية الفن تطور في المضمون الفني بالضبط. لكن للحديث عن هذا الموضوع مكاناً آخر.

المؤلف في سطور:

أ. غيورغي دميتريفش غاتشف

* ولد في موسكو عام 1929.

* حصل على دكتوراه دولة عام 1959، وعلى دكتوراه علوم فللوجيا عام 1983.

* عمل باحثا بأكاديمية العلوم السوفيتية.

* ألّف العديد من الكتب منها: الصورة في الثقافة الفنية الروسية. الإبداع، الفن، الحياة. مضمون الأشكال الفنية.

* نشر الكثير من البحوث والمقالات.

* يعمل حاليا في معهد الدراسات السلافية والبلقانية.

المترجم في سطور:

د. نوفل نيوف

* ولد في بارنايا-بانياس الساحل-سورية عام 1948.

* حصل على الدكتوراه من جامعة موسكو عام 1983.

* عمل محررا في القسم الثقافي بصحيفة جمهورية الثورة السورية.

* ترجم عدة كتب منها: دراسات أدبية في النظرية والتطبيق.
الذات الإبداعية للكاتب وتطور الأدب.
قلب على الرصيف.

* نشرة عدة مقالات نقدية أدبية في الصحف السورية.

* يعمل حاليا مدرساً في قسم اللغة الروسية وآدابها



الرأسمالية تجدد نفسها

تأليف:

د. فؤاد مرسي

بجامعة وهران في الجزائر.

المراجع في سطور:

د. سعد مصلوح

* من مواليد مصر عام 1943.

* عمل أستاذا مشاركا بجامعتي القاهرة والملك عبد العزيز، وخبيرا أول بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

* ألف عدة كتب منها:

دراسة السمع والكلام-الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية-دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة.

* ترجم عدة كتب منها:

المدخل إلى التصوير الطيفي للكلام-الشعر العربي الحديث.

* يعمل حاليا أستاذا مشاركا بكلية التربية الأساسية في الكويت.

هذا الكتاب

الطبيعة والوعي والفن ثلاث مقولات تقابل أطراف الثلاثية الفلسفية الشهيرة: المادة والفكرة والفعل، وتطرح العلاقة المعقدة بينها من القضايا الصعبة ما يُعدّ مجالا لعلوم كثيرة متجاذبة الاختصاص.

ويحاول هذا الكتاب أن يلتمس جوابا علميا لأسئلة ذات حظ عظيم من الدقة والطرافة والخطر: كيف ظهر الفن في حياة الإنسان؟ وكيف استطاع الوعي البشري أن يبتكر الصورة الفنية ويشكلها من خلال علاقته بالطبيعة؟ وما الذي طرأ على الوعي البشري من أطوار في هذا المقام، منذ كان الإنسان مجرد كائن بيولوجي لا يمتاز من الطبيعة ولا يتناقض معها إلى أن تحقق له الانفصال عن الطبيعة، والسيطرة عليها، وتكوين الجماعة التي أصبحت تشكل بدورها عين الإنسان، وتشارك في صياغة روايته للعالم؟

في هذه الآفاق المعرفية التي تمتد أمام النظر العقلي بلا حدود يصحبنا هذا الكتاب، راصداً تحولات العلاقة بين الوعي والواقع من بداية البداية إلى مشارف القرن العشرين، وأثر ذلك في تشكيل الصورة الفنية عامة، والقولية منها خاصة.